Rivista Musicale Italiana.

Volume III — Anno 1896.

FRATELLI BOCCA EDITORI
LIBRAI DI S. M. IL RE D'ITALIA
TORINO
MILANO - ROMA - FIRENZE
1896

INDICE DEL VOLUME III

MEMORIE

ARTE CONTEMPORANEA

Vienna nel 1726, egli parla del suo maestro, e sente di trovarsi in relazione artisticamente genetica con suo padre Giorgio: « Poscia che io mi sono studiato di progredire con ogni diligenza quant'oltre mi è stato possibile nell'arte della musica, lavorando per molti anni sotto la guida del signor Gius. Giov. Fux, primo maestro della cappella imperiale e, senza ombra di adulazione, il miglior maestro del mondo, mi sono deciso a seguire le orme del padre..... »

Teofilo nacque a Passau nel 1690 (fu battezzato il 25 aprile) e ben presto, dopo la morte di suo padre (23 febbraio 1704), egli dovette trasferirsi a Vienna, per estendere ed approfondire le cognizioni che da lui aveva ricevute. È dimostrato che, nel 1711, egli, come scolaro, riceveva dalla corte un sussidio di 360 fiorini (1). L. Stollbrock suppone che il Muffat fosse già alla scuola di Fux qualche anno prima del 1711 (2), e questa sua conghiettura è giustamente basata sul fatto, che il Muffat durò a studiare per trent'anni, come si disse più sopra. Ma siccome non si può stabilire esattamente l'anno in cui escirono i « *Componimenti* » — noi dovremo credere che ciò sia avvenuto fra il 1735 e il 1739 e non decisamente nel 1735, come fa lo Stollbrock —, così neppur l'epoca dell'arrivo di Muffat a Vienna si può fissare. Il 3 aprile 1717 Teofilo Muffat diventò secondo organista di corte, un posto, al quale egli poteva giustamente aspirare, visto che egli vi si era preparato con « infaticabile diligenza e studio indefesso ». In seguito egli fu nominato primo organista — l'anno della sua promozione non è noto. Nella posizione dell'anno 1751 egli è designato come primo organista di corte: il suo stipendio era stato ridotto da 900 a 600 fiorini. Egli coprì questo posto fino al 1763 (3). Oltre a ciò, a partire dal 1714, egli doveva occuparsi dell'accompagnamento allorchè si eseguivano delle opere, in occasione di feste e di concerti di musica da camera; egli era anche organista dell'imperatrice vedova Amalia (4), e impartiva l'insegnamento a

---

(1) L. v. Köchel, *J. Fux*. Vienna, Hölder, 1872 (*Documenti*, pag. 321).

(2) *Die Componisten Georg und Gottlieb Muffat*, Rostok, Adler's Erben, 1888.

(3) Solo due anni dopo, in un decreto del 17 Marzo 1765, « in seguito alla giubilazione di T. Muffat e di altri », si assegna al maestro di cappella Reuter la somma di 1200 fiorini annui per provvedere altri musicisti.

(4) Amalia Guglielmina fu moglie di Giuseppe I, e anche dopo la morte del marito tenne dei musicisti al suo servizio. Essa morì il 10 aprile 1742.

corte come maestro di pianoforte. Nel frontispizio dei « *Componimenti* », Muffat si qualifica « Organista di Corte e Camera di Sua Sacra Maestà Carlo VI, di Sua Maestà l'Imperatrice Vedova Amalia e Maestro di Cembalo d'Ambidue le Serenissime Arciduchesse Regnanti (queste erano Maria Teresa e Maria Anna, figlie di Carlo VI) e parimente di Sua Altezza reale Duca di Lorena e Gran Duca di Toscana « (Francesco Stefano, sposato il 12 dicembre 1736 colla Granduchessa Maria Teresa). » In un parere emesso il 16 ottobre 1732 sulla domanda di Muffat circa l'accettazione di suo figlio Giuseppe come scolaro sussidiato dalla corte, Fux richiama l'attenzione dell'autorità sul fatto, che il Muffat ha dato lezione di pianoforte per sei anni e gratuitamente all'Archiduchessa. Come « Maestro di Cembalo », Muffat aveva non solo da impartire l'insegnamento nella tecnica del pianoforte, ma doveva avviare gli scolari anche nell'esecuzione del *Basso Continuo* e cioè istruirli anche nella teoria. Egli rimase al servizio della corte per cinquantun anni, godette la sua pensione sette anni, e morì in età di ottant'anni, il 10 dicembre 1770, a Vienna. I suoi rapporti colla corte, la sua gratitudine per l'assistenza ricevuta, la quale gli permise di completare la sua educazione artistica, lascian dunque apparir giustificato il perchè Muffat dedicasse la sua miglior opera all'imperatore Carlo VI, un così intelligente mecenate della musica, e come nella dedica egli facesse menzione della sua riconoscenza.

Per riguardo speciale alla persona cui veniva dedicata, Muffat ebbe cura che la sua pubblicazione ricevesse una veste esteriore, che ne la rendesse degna, e trovò nel « più celebre e più famoso impressore ed editore » Cristiano Leopold di Augusta, l'uomo adatto, « il quale con tanta nitidezza ne ha fatto la Stampa, che io per me giudico che niente di più Bello, di più Accurato e Diligente si sia per ancora veduto in Germania » (1). È un fatto che l'impressione delle note è molto nitida ed eseguita con esatta proporzione, ciò che è rimarchevole in un'epoca, in cui la stampa della musica era in decadenza. Si sa che, a que' tempi, perfino dei musicisti famosi erano costretti eventualmente a incidere essi medesimi le loro opere. Il frontispizio,

(1) *Al benigno lettore* (pag. 9).

ed usata anche dai tedeschi. Nei singoli cicli, dei quali si compone l'opera del Muffat, noi ritroviamo le quattro parti, che costituiscono la forma classica della *suite:* Allemanda, Corrente, Sarabanda e Giga. In luogo della sarabanda, Muffat, nella prima *suite*, pone una aria sostenuta, nella misura di tre quarti; in vece della giga, la prima e la terza *suite* hanno « *finali* ». Al principio di ogni suite trovasi un preludio nelle forme alternate di *ouverture* (Iª e Vª suite) preludio (IIª suite), Fantasia (IIIª, IVª e VIª suite). Preludio, allemanda, corrente e sarabanda si seguono vicendevolmente in serie chiuse. Fra la sarabanda e l'ultimo tempo, ogni *suite* contiene tre intermezzi, che si succedono alternativamente (quattro nella IV suite) son queste le parti accidentali della *suite*. Noi vi incontriamo l'aria (IIIª, IVª e VIª suite), il menuetto in tutte le *suites*, e per vero, ogni volta alternato con un altro tempo, oppure insieme ad un secondo menuetto o a un trio. Altri intermezzi sono: la *bourrée* (IIª suite), il *rigaudon* (Iª, IIIª e Vª suite), la *hornpipe* (cornamusa (IVª suite). Quattro intermezzi non portano titoli di danze, e sono: « *La Hardisse* » nella IVª suite, « *La Coquette* » nella VIª, un « *Adagio* » nella Iª ed una *Fantasia* nella IIª. I primi due intermezzi però sono danze, le quali vengono semplicemente qualificate come « pezzi caratteristici » — essi, quanto alla condotta ed al carattere, si connettono alle forme delle danze affini tra loro, cioè della Bourrée e del Rigaudon. « La Hardisse » differisce solo nel movimento, che è più libero e ardito e a ritmi irregolari. « La Coquette », che è propriamente una Bourrée, coi suoi salti staccati vuol caratterizzare l'attitudine civettuola, l'incantevole alzata d'occhi di una bella donna. L'adagio della prima *suite*, un piccolo pezzo di dieci battute, è costruito con un motivo insinuato come per ritardare la fine della *suite*, che subito vi tien dietro: questo motivo precede il finale. Finalmente la Fantasia, che ha forma radicalmente diversa dalle tre fantasie usate come pezzi d'introduzione — più innanzi le caratterizzeremo — consiste di un tempo allegro, diviso in due parti, sopra un motivo veramente lunatico, il quale viene svolto per imitazione e riceve nel motivo della seconda parte, che è trattato in modo uguale, una risposta scherzevole.

Questa « Fantasia », propriamente a dirla schietta, è un capriccio, una qualifica questa, che il Muffat adopera nella stessa prefazione

« Al benigno lettore » per caratterizzare tutti i pezzi de' suoi *Componimenti:* « Questa opera contiene leggiadri capricci d'ogni specie o così detti pezzi galanti, composti per eseguirsi sul pianoforte con arte e in modo giusto ed accurato, ma fatti ancora per procurare all'orecchio tutti i piaceri possibili ». Con tali composizioni galanti i musicisti si rivolgevano agli amatori, le scrivevano pel loro circolo privato, per gli scolari e gli amici, e noi sappiamo che le più belle opere per pianoforte di G. S. Bach ebbero, in origine, una simile destinazione. Le prime sei *partite*, che Bach pubblicò nella prima parte dell'*Esercizio del pianoforte*, furono da lui « composte per gli amatori, a ricreazione del loro animo ». Gli artisti scrissero dunque queste opere principalmente per i dilettanti. Non sarebbe la prima volta, nella storia della musica (e non fu neppur l'ultima), che opere d'arte perfette apparvero dinanzi al pubblico solo colla modesta pretesa di bastare per i dilettanti, e raggiunsero il premio della immortalità. Gli artisti che introdussero allora la maniera di scrivere « *galante* », dovettero usare tutte le cautele possibili dinanzi al rigore dei singoli signori giudici, i quali non riconoscevano valore se non in quelle opere d'arte, nelle quali tutte le parti d'armonia, una per una, dal principio sino alla fine di un pezzo, fossero condotte con ogni scrupolo e propriamente tormentate. Gli artisti, che cercavano di emanciparsi dal giogo di queste rigorose prescrizioni, accordavano il lor favore alla libera condotta delle parti, e si scusavano poscia, nelle prefazioni, della lor negligenza, trincerandosi dietro gli esempî di « *famosi maestri* », i quali avevano fatto lo stesso. Giovanni Kuhnau, che fu uno dei primi rappresentanti in Germania di questo indirizzo — è assolutamente erroneo credere, come si continua a fare oggidì, che esso abbia avuto origine con Carlo Filippo Emanuele Bach — nella sua « *Nuova pratica di pianoforte* », 1689 e 1695, ha introdotte delle « *Partite* per far cosa singolarmente grata a tutti gli amatori », e si giustifica colle parole: « ..... nelle allemande, correnti e sarabande faccio parimenti uso di una forma, di cui ho visto esempî nelle opere di celebri maestri, mi mostro cioè un poco negligente, sì da abbandonar talora una parte e, al contrario, da afferrarne altrove una nuova. Tuttavia le fughe sono sempre state svolte esattamente a quattro parti. « Egli si dice autorizzato a sperare » ..... di recar non poco diletto tanto a quelli che cercano

di ricrear la mente affaticata da altri studî, come a coloro, i quali dell'arte han fatta una professione ». Specialmente i tedeschi meridionali amavano di trattar questa forma più libera del periodo; a Vienna essa appare diverse volte durante la seconda metà del secolo XVII. Tuttavia il temuto critico di Amburgo, Mattheson, sente rispetto dinanzi alle cognizioni tecniche dei musicisti viennesi, i quali, dice egli, « non san che siano le voci pigre ». Muffat scrive anche nella maniera galante, ma sa evitare molto bene le « voci pigre »; egli ha il suo *Gradus ad Parnassum* in tasca e, a testa alta, coi suoi « *Componimenti* » si volge alla « Gente di Professione », giacchè egli vi ha « messo una diligenza grande e laboriosa »; egli disprezza i falsi giudizî dei « maligni ignoranti e conta sulla benevolenza degl' intelligenti ».

Le opere per pianoforte composte dal Muffat non hanno da temere il più rigoroso giudizio. Esse sono delle migliori, e possono stare degnamente a lato di quanto vi ha di più bello nella loro specie. Esse sono sorte in un'epoca, in cui all'artista non doveva per anco esser nota quell'opera, che viene considerata universalmente come la quintessenza della composizione per pianoforte nella forma della *suite:* le *suites* inglesi di G. S. Bach, le quali, composte circa il 1726, non sono state pubblicate vivente l'autore e delle quali difficilmente, in quell' epoca, sarebbesi trovata una copia a Vienna; poichè noi siamo obbligati a constatare con tristezza quant' era poca la diffusione che le composizioni di Bach avevano nel nostro paese. Anche delle *suites* francesi, che debbono essere state composte prima delle inglesi, Bach non visse tanto da vederne una edizione, e per questo ci sarebbe lecito supporre che il Muffat avesse potuto conoscere soltanto le *sei partite* di Bach (le su menzionate « *suites tedesche* »), che furono pubblicate in una prima edizione, dal 1726 al 1731, a dispense, essendo editore il Bach medesimo, e di cui nel 1731 fu preparata la seconda edizione. Noi non possediamo alcun manoscritto delle *suites* pubblicate nei « *Componimenti* »; nessuna parte delle medesime porta una data manoscritta. Dei manoscritti, che contengono opere pianistiche di Muffat, uno soltanto, ch'io sappia, ha una data sopra il titolo della composizione: Nel manoscritto 18691 della biblioteca di corte a Vienna, vi sono dei pezzi per pianoforte di G(ottlieb) Muffat, e cioè due suites, l'una in *sol minore*, l'altra in

fa maggiore, ed una *Ciacona* in *si minore* (con quattordici variazioni), la quale ultima contiene l'annotazione « 12 aprile 1733 ». È a supporsi che esse rimontino tutte all'epoca in cui l'autore, esercitando la sua professione d'insegnante, voleva offrire nuove composizioni ai suoi scolari. Gli occorrevano dei pezzi per pianoforte, specialmente per l'insegnamento che egli impartiva a corte, del quale egli si occupò con tutta certezza dall'anno 1726 al 1740, ma che probabilmente durò ancora di più. Del resto, egli aveva nella granduchessa Maria Teresa, che fu poi imperatrice, una allieva piena di talento, la quale si mostrò sempre riconoscente verso le dediche degli artisti. Nella disposizione esteriore, le *suites* del Muffat hanno una grande somiglianza colle sei partite di Bach. Anche Bach, in queste sue composizioni, fa uso di introduzioni, che nella forma dimostrano qualche analogia con quelle di Muffat. Bach usa alternativamente il preludio, la fantasia, il preambolo, la toccata, la sinfonia, l'ouverture. Le prime quattro composizioni consistono di una parte più o meno estesa, le ultime due nominate contengono due o tre parti configurate ritmicamente in modo diverso. La più sviluppata è l'ouverture in tre parti della partita in *si minore*, che si trova nella seconda parte dell'*esercizio di pianoforte;* l'ampliamento maggiore sta, ben s'intende, in relazione col maggior numero dei tempi (10) di questa *suite*, mentre le sei prime non contengono ciascuna che cinque o sei tempi. Si vede, la porta viene modellata in relazione coll'edificio. Bach prepone sempre delle « ouvertures francesi » alle *suites* per orchestra, nelle quali gli artisti in genere, come in tutte le suites da camera per più istrumenti, combinano le singole parti più liberamente che nelle *suites* per pianoforte. Le sue *suites* francesi, in cui le parti si seguono in guisa più serrata che in qualsiasi altra composizione di questo genere, mancano di preludio. In tutte le suites inglesi, Bach si limita a far precedere queste composizioni da preludî di un tempo, più o meno estesi, le parti dei quali (ad eccezion della sesta) esteriormente non sono divise. Essi appartengono alle figurazioni cristalline, di cui l'arte della forma è così feconda in Bach.

I preludî di cui il Muffat ha fatto uso ne' suoi « *Componimenti* » sono composti, come i più complicati delle partite di Bach, di più parti indipendenti. Le due ouvertures (Suite I^a^ e V^a^) sono, io vorrei

dire, « di gusto francese »; dopo una lenta introduzione in tempo pari (nella Iª *Alla breve ma tempo moderato* ₵, nella Vª Allegretto $\frac{3}{4}$), viene un tempo relativamente più rapido, un fugato (nella Iª una vera fuga Allegretto $\frac{3}{8}$, nella Vª un fugato Vivace $\frac{3}{4}$); dopo di ciò segue, in ciascuna, una parte in tempo più largo (nella Iª Adagio $\frac{2}{4}$ svolto a quattro voci, nella Vª un'aggiunta libera in tempo ordinario con accordi arpeggiati e volate. Nelle due ouvertures manca dunque la ripetizione di tutto il pezzo medio in tempo allegro o di una parte del medesimo, ripetizione che è d'uso nella propria ouverture francese. La ouverture di una suite in *do minore* del Muffat, di cui si conserva copia nel manoscritto 18780 della biblioteca di corte, ha questa rigorosa forma francese. Delle tre fantasie premesse alle suites IIIª, IVª e VIª dei « *Componimenti* », le due ultime hanno la forma della « sinfonia italiana »; esse cominciano con delle parti brillanti, le quali hanno un carattere di toccata (nella IVª Tempo Giusto, nella sesta Vivace ₵), segue poscia una cantilena in tempo lento (Adagio) e così poscia, in ognuna, un periodo fugato in tempo vivace, il quale prepara come l'aspettativa per la *suite* che vien subito dopo. La terza fantasia non consiste che di due parti, un Grave $\frac{3}{4}$ ed un Vivace ₵, è dunque una ouverture scritta con un procedimento più breve e più semplice, poichè il Vivace non è fugato; sopra gli accordi del Grave è sospesa una melodia latente, come trovasi nel primo preludio del Clavicembalo ben temperato di Bach. Il preludio (II) è di tre parti; due periodi in tempo adagio e di misura pari circondano un Allegretto in tempo di $\frac{6}{8}$; come questo non è fugato, così il preludio non può sollevar pretesa alcuna di venir considerato come « Ouverture ». I preludî delle *suites* di Muffat conservate nei manoscritti sono, fatte poche eccezioni, più brevi, anzi la maggior parte rassomigliano a intonazioni in forma di toccata, e trascorrono in un piccolo periodo, che consiste di otto sino a trenta battute; i pochi preludî di tre parti rassomigliano al preludio appunto menzionato (II), soltanto Muffat varia la specie della battuta del tempo di mezzo (ora $\frac{3}{4}$, ora $\frac{6}{8}$, una volta $\frac{12}{8}$). Il Capriccio, che serve da introduzione e trovasi nel manoscritto 18780 della biblioteca di corte, è costruito analoga-

mente a questo preludio, e consiste di una forma tripartita; il suo nome gli deriva soltanto dal fatto, che il compositore, nel tempo di mezzo $\left(\frac{3}{4}\right)$, si tenne attaccato capricciosamente ad una piccola figura. Questo pezzo non ha nulla di comune colla forma storica del capriccio fugato.

Come il Bach, nelle « Sei partite », nelle suites francesi ed inglesi, così anche il Muffat tien fermo alle quattro colonne fondamentali della suite. Accanto ad alcuni di quei tempi, che il Bach usa quali intermezzi, il Muffat, nelle suites del manoscritto, ne aggiunge anche alcuni altri. A quelli, di cui il Bach si è servito nelle sei partite, appartengono: il rondò, la gavotta, il passepied, la forlana e l'eco (in Bach trovansi come aggiunta alla giga, nella partita della seconda parte della *pratica di clavicembalo;* in Muffat sono insinuate dinanzi alla giga finale della suite in *fa* maggiore, che trovasi nel manoscritto 18780 della biblioteca di corte a Vienna). Muffat si serve pure dei seguenti tempi: Entré e Entrada in luogo dell'allemanda, Paysan e Siciliana come tempi finali; della marche, dell'aria siciliana, dell'arietta fa uso come intermezzi. Mentre la influenza di Bach sopra il Muffat non può che supporsi, lo stile di Fux certamente vi si accompagnò, determinando quello del Muffat. Alcune suites di Fux si conservano a Vienna, oltre a quella menzionata dal Köchel (1), che trovasi nella biblioteca reale di Berlino; una è separata, ed altre sono legate insieme a diverse composizioni del Muffat. Tutte sono manoscritte. Nel catalogo della musica, pubblicato nel 1799 dal Traeg, un editore viennese, noi troviamo le « Partieen » di Muffat e di Fux registrate l'una accanto all'altra. Le suites di Fux e quelle di Muffat, che si trovano collocate le une dopo le altre nei manoscritti, si distinguono con tutta precisione, fatto che sia un esame estetico. Diciamolo francamente: il maestro poteva insegnare allo scolaro il modo di condurre il periodo, ma la musica di clavicembalo del Muffat sorpassa, in quanto a forma e ad espressione, le opere di clavicembalo del suo maestro. Dal punto di vista storico, ambidue si trovano sopra un terreno medesimo. Delle opere edite a Vienna, essi ebbero certamente presenti le partite di Froberger, delle quali la biblioteca di corte possiede i manoscritti dedicati all'imperatore Fer-

(1) Catalogo tematico pag. 174.

dinando III, nel 1649 e nel 1655. Froberger aveva saputo collegare nel modo il più felice dei motivi italiani e francesi colle particolarità della sua natura tedesca. D'allora in poi, la composizione della suite aveva trovato in Lulli e Couperin due principali promotori, i quali, in rapporto alla disposizione, all'esecuzione piena di gusto ed allo sviluppo, avevano forniti dei modelli eccellenti, ed avevano acuiti ritmicamente i temi. Come il Couperin, così più tardi anche il Muffat, sebbene in misura più modesta, adotta i titoli di carattere per i singoli tempi delle sue suites. Accanto a quelli già detti, nei tempi delle suites manoscritte, si trovano dei titoli come questi: « *Le Bastard* » « *La Jalousie* » « *La Folie* » (forma che tiene della Bourrée e del Rigaudon), « *Portrait d'une âme contente* » (maniera libera dell'*allemanda*), « *La Fausse Ingénieuse* » « *Les Pensées consolées* » (nella forma delle Intrade), « *Le cœur insinuant* » (una specie, che sta fra la corrente e la sarabanda). Muffat evita per principio di sopraccaricare, come fa Couperin, le suites con un numero eccessivo di tempi — Couperin riuniva più di venti pezzi in un « *Ordre* », e trovava tra i francesi dei seguaci e degl'imitatori, come Dieupart e Grigny. I tedeschi erano più economi in questo caso: dopo che alcuni compositori di Suites del XVII secolo si erano contentati di tre o quattro tempi, alternandoli variatamente, Giovanni Krieger e Giovanni Kuhnau, nell'ultimo decennio del secolo XVII, si limitarono a comporre per le loro « *partite* » e « sonate » (— il concetto della « *sonata* » è impiegato qui nel senso storico della « *sonata da camera* » italiana —) i tempi principali dell'allemanda, corrente, sarabanda e giga « accanto a bourrées, menuetti e gavotte che v' inframmischiavano », oppure esclusero affatto questi intermezzi. Così noi vediamo che, durante questa epoca importante, in cui la suite si sviluppa nei paesi tedeschi, i compositori si limitano saggiamente nel numero dei tempi, e con ciò raggiungono la possibilità di riunire in un tutto rigorosamente unitario questi piccoli tempi indipendenti per se medesimi. Il Bach ed il Muffat potevano, in questo caso, utilizzare per sè le esperienze di un mezzo secolo. Anche il Mattheson cercò di limitarsi; le sue suites del 1714 contengono una divisione molto regolare. Ma la forma e la struttura da sole non bastano, se la musica è priva dell'espressione parlante, e non vi è bisogno che di confrontare una qualunque suite del Muffat con

una dell'erudito signor Mattheson o dell'olandese Giovanni Loeillet, per convincersi anche una volta, che un discorso, sia pur esso il meglio organizzato ed esposto nella miglior forma possibile, può essere vuoto di idee. Le suites del Muffat mostrano, anche per la parte costruttiva, un grande progresso di fronte alle composizioni di Mattheson; quelle di Loeillet sono più interessanti di quelle di Mattheson. Io credo che il Muffat abbia conosciuto ancora le suites, che erano venute già tempo innanzi dall'Inghilterra (i « *Pièces de Clavecin* » di Mattheson erano usciti a Londra), come pure le « *Lessons for the Harpsichord or Spinnet* » di Purcell, composizioni fine e concettose, le quali furono pubblicate dalla sua vedova nel 1696 (un anno dopo la morte del grande maestro) e che, a lato dell'allemanda, della corrente e della sarabanda, contengono ancora dei pezzi così intitolati: *Cebell*, *Minuet*, *Riggadon*, *Intrade*, *March*, *Trompet Tune*, *Chaconne* e *Hornpipe*. Donde avrebbe altrimenti Muffat sentito il desiderio di introdurre una *Hornpipe* (cornamusa) nella sua suite IV? Le *Hornpipe* sono fra le più favorite e più antiche canzoni popolari inglesi, ma nessun altro caso mi è noto, in cui questo titolo sia stato adoperato da un compositore del continente con fine artistico. La prima raccolta delle « *Suites de Pièces pour le Clavecin* » di Händel, che è dell'anno 1720, non contiene nessuna Hornpipe e il tema dell'Hornpipe, che vi ha nel settimo dei « Dodici grandi concerti » di Händel, sembra originato quasi appoggiandosi alla composizione del Muffat. Nè anche in altri casi il Muffat si trova sotto l'influenza delle suites per clavicembalo di Händel. Händel, il quale non mantiene la serie normale dei quattro tempi principali altro che in una suite (Nr. IV in *mi* minore) mentre, nella prima suite, dopo il preludio colloca l'allemanda, la corrente e la giga senza sarabanda, in alcune suites si tiene più accosto alla suonata da chiesa e in altre frammischia la suonata da chiesa e da camera. Händel, nelle sue suites, inclina più verso gl'Italiani di quello che facciano Muffat e Bach. Ciò non di meno, in alcuni tempi, esiste fra Muffat e Händel una certa affinità intima, e così si spiega il fatto che Händel attinse dai Componimenti dell'Händel come da una miniera. Händel era stato vincolato dal contenuto dei *Componimenti* apparsi di recente, se ne impossessa rapidamente secondo la sua maniera, si lascia eccitare dalle belle idee musicali, oppure prende

i temi come stanno, anzi utilizza dei pezzi interi, servendosene come base di sue composizioni: qui cancella, là aggiunge. Egli si serve di pezzi per clavicembalo di Muffat non solo per derivarne delle composizioni istrumentali, ma ne fa delle composizioni vocali, delle arie, dei cori. L'impressione che le opere del Muffat fecero sull'Händel fu duratura; anche negli oratorî, che seguirono nell'epoca più avanzata della sua carriera, s'incontrano dei brani e delle trovate di Muffat. Queste ed altre appropriazioni però non autorizzano nullamente a qualificare Händel di « plagiatore », come ha fatto recentemente un inglese (1). È certo che l'Händel, elaborando e perfezionando con l'attività della propria mente, aveva acquistato il diritto di considerare le opere da lui composte come sua proprietà, anche se egli vi accoglieva motivi altrui o se vi utilizzava perfino dei pezzi interi, facendoli servire come fondamento. Certamente oggi questi « imprestiti » si giudicano con maggior rigore. Ma anche ai tempi di Händel il dominio della proprietà intellettuale aveva i suoi confini: Bononcini, l'avversario di Händel, ne fece amaramente la prova — egli per l'appunto non aveva avuta l'abilità necessaria, e non si era mantenuto nei limiti della « convenienza » d'allora. Per quanto volentieri si possa riconoscere al grande Händel il diritto di procedere così com'egli ha fatto — è tra i privilegi sociali ed economici dei grandi e dei ricchi di accogliere i piccioli e le picciole cose e di sfruttare gli uni e le altre — tuttavia io non potrei, in massima, convenire coll'opinione del Chrysander (2), che « Händel non volesse lasciar perire delle idee musicali che egli, insieme a tutto ciò che a loro si riferisce, vedeva configurate solo a metà e in un campo che non era adatto per esse; così che egli riconoscesse subito qual era il luogo che loro conveniva realmente, e gli apparissero senz'altro nella lor forma perfetta, come pensieri rivelatori di maggiori avvenimenti ». La fama di Händel è troppo grande, perchè, a fine di innalzare l'artista, si dovessero offrire come ecatombi quelli che, pur essendo grandi storicamente, errano tuttavia intorno a lui, ma non stanno alla sua altezza. Nel caso delle appropriazioni di Händel commesse a spese del Muffat, noi restiamo sorpresi della versatilità e della forza

(1) Arthur J. Balfour, *Essays and Adresses*. Edinburgh, David Douglas. 1894.
(2) Haendel, I, pag. 176 seg.

d'assimilazione del genio di Händel; ciò non di meno dobbiamo riconoscere che le composizioni per clavicembalo, che egli utilizzò, sono in se stesse un tutto conchiuso e, nel loro genere, opere perfette. Le idee musicali del Muffat non sono configurate a metà, ma sono disposte in bella forma, e stanno sul terreno che è lor proprio; le loro radici sono profonde, io vorrei dire profonde dei secoli. Händel ama di far uso della fuga come pezzo d'introduzione o come parte del preludio, nella stessa guisa di Muffat, ed ambidue, in alcune maniere di trattare la tecnica del pianoforte, mostrano un' affinità elettiva con Domenico Scarlatti, le cui opere, diffuse più tardi, addimostrano soltanto una maggior varietà e ricchezza per le più giudiziose maniere di suonare, alle quali esse si prestano. Cristoforo Smith (Schmid), l'allievo e l'amanuense di Händel, nelle sue suites per clavicembalo, s'attiene agli esempî di Händel e di Muffat. Egli siede ai loro piedi e nei loro sguardi vuol leggere nuovi pensieri. Egli utilizzò le composizioni stampate del Muffat, precisamente come fece il suo signore e maestro.

Le suites del Muffat sono, come noi abbiam visto, composte secondo un piano unitario e in sè medesime conchiuse. Nelle partite raccolte nei « Componimenti » si nota chiaramente questa intenzione, la quale corrisponde alla natura di questa specie artistica. Ma anche le partite, che si conservano soltanto manoscritte e della cui impressione egli non si potè occupare (nella prefazione dei « Componimenti » egli parla di questa sua intenzione), ad onta di diverse trasposizioni e di molte lacune nel succedersi dei tempi, non lasciano sorgere nessun dubbio sopra questo suo industriarsi per comprenderle in un tutto unitario. Il compositore non deve avere scritto un tempo dopo l'altro, distribuendoli come si trovan poscia nella successione definitiva. Il manoscritto di una « Partita in *do* » non contiene che un solo tempo di quelli delle suites stampate: è un minuetto; egli lo ha introdotto come aggiunta alla sesta suite, e lo ha trasportato in *sol* maggiore (pag. 79). Data la proprietà caratteristica della suite, la sua consistenza, che è formata di singoli tempi, i quali sono completamente separati, anzi contrapposti l'uno all'altro, un tale procedimento non si può censurare, anche se si dovesse constatare più spesso. Tutti i tempi della suite, ad eccezione del preludio e di alcuni pochi intermezzi, sono forme di danza, trattate con uno stile più elevato. Precisamente i tempi prin-

cipali, nel corso degli anni, ricevettero una trasformazione, che si potrebbe chiamare una transustanziazione. Quegli intermezzi, che son tempi di danza, conservavano ancor prima le loro qualità originarie, e rimanevano in istretta relazione coi loro antenati. Ciò si spiega per la ragione che essi furono inseriti soltanto più tardi, mentre l'allemanda, la corrente, la sarabanda e la giga furono usate fino da un'epoca, in cui i tempi della suite si solevano avvolgere in una veste, che era tessuta con una materia tematica unitaria. Ugo Riemann ha rilevato giustamente, in articoli apparsi di recente (1), questa particolarità della suite antica. La suite, vista nello stadio del suo più grande sviluppo, richiede al contrario, in ognuno dei suoi tempi, una melodia propria; ad essa non basta di conservare le proprietà esteriori dei singoli tipi di tempi, facendole rilevare dalla battuta e dall'andamento; essa ripudia quel concetto, il quale trovava giusto che, dato un tema, se ne dovessero tornire melodie d'ogni specie, vuoi allungando o raccorciando i singoli suoni, vuoi trasponendo gli accenti. Il Bach e l'Händel, i maestri della suite per clavicembalo, dividono l'opinione, che s'era già fatta strada con alcuni musicisti venuti prima di loro, secondo la quale ogni essere non differisce da altri solo esteriormente, ma è diverso anche interiormente. Per tal modo essi ritornano alle sorgenti originarie dei singoli ruscelli, che sboccano nel fiume della suite. Händel talora, in due o tre tempi, si attiene ancora all'antica maniera di trattare i temi uguali o analoghi; mi fa l'effetto come se egli avesse avuta l'intenzione di celare questo modo di procedere, e come se la rapidità, colla quale egli abitualmente scriveva, avesse dovuto insieme determinare la somiglianza e l'accordo nella struttura, nell'andamento della modulazione e nella scorrevolezza delle parti corrispondenti dei singoli tempi. Sotto parecchi altri rapporti, il Bach ed il Muffat, come l'Händel e tutti i compositori di suite della prima metà del sec. XVIII, si attennero alla tradizione dominante, secondo la quale tutti i tempi della suite, dal punto di vista della forma, sono uguali, e stanno in una tonalità unica.

---

(1) *Die Variationenform in der alten deutschen Tanzsuite*. In *Musikalisches Wochenblatt*, XXVI (1895), N° 27-32; confr. anche *Sangerhalle*, 1895, N° 8-10, e *Aula*, N° 3-4.

Dalla regola cardinale, di cui abbiam fatta menzione più innanzi, sono eccettuati soltanto i preludî, i quali vengono tutti considerati come fuori dell' « ordine »; E. Niedt, scrittore musicale e notaio, dice di essi, nella sua « Musikalische Handleitung » 1717: « Essi sono un principio, prima che un pezzo venga incominciato ». L'uguaglianza della forma del tempo, io vorrei subito aggiungere, consiste nella sua bipartizione « ufficiale », giacchè la seconda parte contiene il più delle volte il materiale musicale della prima doppiamente configurato. Anche in Giorgio Muffat, e precisamente nelle sue sonate da camera a cinque voci, s'incontrano alcune forme di danza divise esteriormente in tre parti, e così nella prima sonata s'incontra l'allemanda e la gavotta; la sua terza parte differisce perfino nel tempo, poichè porta l'appellativo « grave ». Il più delle volte, nella seconda parte dei tempi, accanto alla *Ripresa maggiore* (ripetizione di ognuna delle due parti principali) il Muffat prescrive la *Ripresa minore*, ciò è a dire, la ripetizione di uno o più periodi, e il più spesso del periodo finale. La seconda parte ha, non contando queste ripetizioni minori, ordinariamente l'estensione doppia della prima, di rado un numero inferiore, più spesso un numero maggiore di battute. Una metodica simmetria domina in tutti i tempi. Non solo le forme minori, i cui rapporti numerici stanno eventualmente nell'estensione di 8 : 16 (oppure 24, ecc.), 12 : 24 (oppure 22, 26, ecc.), 16 : 32 (34, 40, ecc.), ma anche le forme maggiori (in particolar modo le gighe ed i finali) sono costruite con tale chiarezza (22 : 50, 24 : 48, 40 : 76), che le loro proporzioni colpiscono l'orecchio, e corrispondono alla legge del passo d'oro; in conseguenza di ciò, la prima parte si contiene colla seconda come questa con l'intero pezzo. Anche delle piccole code, ossia perorazioni, curano che l'edificio venga completato. Le chiuse delle due parti si corrispondono sempre. Il menuetto, la bourrée e il rigaudon sono tra le composizioni più chiare. Nell'interno di queste forme, che esteriormente sono divise in due parti, si rileva, in molti pezzi, come già notai, la tripartizione. Sol come esempî si possono addurre la corrente della sesta suite e il finale della terza. In questo finale, la seconda parte contiene precedentemente una ripetizione della prima sulla dominante nel passaggio alla mediante e poscia, come terza parte, contiene un piccolo sviluppo, appoggiandosi in fine alla parte principale. La seconda parte, quasi

senza eccezione, ha lo stesso contenuto tematico della prima. L'impiegare e l'utilizzare quest'unico e medesimo materiale musicale non serve soltanto ai proprî fini del compositore, ma forma, anche dal punto di vista storico, delle basi, che assicurano il lavoro tematico della sonata dell'epoca seguente. Il Muffat, da schietto compositore di suites, si contenta di un sol tema principale. Le idee secondarie sono per lui, come per il Bach, soltanto membri mediani, che servono a collegare ed a completare, ma non si elevano mai a tale importanza da offrire come delle figurazioni di contrasto. Ogni tempo, come già si disse, ha il suo contenuto tematico indipendente. Il contenuto della prima parte, nella seconda, viene trasformato, sviluppato di più, oppure solo ripetuto sopra altri gradi della scala. Qualche volta il compositore continua a ordire le cantilene della prima parte, oppure le sviluppa maggiormente — massime in que' tempi, che sono trattati nella forma della canzone. Assai di rado il Muffat usa, nella seconda parte, i rivolti e in nessun luogo io ho trovato degli sviluppi in contrappunto doppio (ad eccezione di alcuni casi che si notano nei preludî) — una maniera di comporre, che s'incontra nelle suite di Bach e specialmente nelle sue gighe.

I tempi delle suites del Muffat inclinano, più che quelli del Bach, verso l'omofonia. Egli frammischia nel modo il più felice lo stile omofono collo stile polifonico. Mentre, nei suoi preludî, le due specie di composizione stanno immediatamente una accanto all'altra, ed agiscono così per un effetto di contrasto, il Muffat impiega, nell'interno della suite, i caratteri tipici dei singoli pezzi, e li dispone come dei contrapposti, che si seguono l'un l'altro necessariamente. Nell'allemanda, il tempo iniziale nella misura moderata di quattro quarti, la parte superiore, che è quella che conduce le voci, dialogizza volentieri colle diverse parti; i frammenti dell'allemanda sono impiegati così come per riuscire ad una specie di imitazione libera. L'allemanda I[a] lascia quasi interamente la condotta alla voce superiore. L'allemanda III[a] è pur essa, in realtà, preferibilmente omofona, ma porta dei piccoli motivi ad imitazione, i quali sono svolti a mo' di sequenze, come ama di fare il Muffat, che è tenero di questa forma. Al principio della seconda parte dell'allemanda IV, la seconda voce cerca di trarre a sè la cantilena, ma la voce superiore non si lascia togliere la sua prerogativa.

Il Muffat tratta anche la *courante* in maniera dialettica, analoga. Egli avrebbe potuto qualificarla egualmente bene col nome italiano di « corrente » (ma vuole attenersi, come dice nella prefazione, alla denominazione francese, come si usa generalmente). Le sue correnti sono dunque cose di mezzo tra la maniera francese e l'italiana. In ambedue questi paesi, la corrente riceve una misura dispari. La « courante » è in $\frac{3}{2}$ o in $\frac{6}{4}$, predilige note puntate ed ha un movimento patetico; la « corrente » se ne fugge rapida in $\frac{3}{4}$ o in $\frac{3}{8}$. — Sono dunque entrambe la vera antitesi dell'allemanda. Il Muffat scrive tutte le correnti in $\frac{3}{4}$. La corrente I, a motivo delle note puntate e del suo ulteriore atteggiamento, s'avvicina di più alla maniera francese, mentre le altre, colle loro figure scorrevoli, inclinano verso la maniera italiana. In quasi tutte, il Muffat dà la preferenza allo staccato. Nella corrente III, tutte le voci prendono parte alla corsa; nella corrente V, i dialoghi delle voci vengono condotti a guisa di imitazione. Quasi senza eccezione egli mantien lontane le battute finali delle sue correnti dalla maniera francese, nella quale il ritmo del tempo $\frac{3}{2}$ viene condensato nel tempo $\frac{6}{4}$.

Il terzo tempo, la sarabanda, colla sua attitudine seria e dignitosa, colla sua espressione musicale della grandezza spagnuola, è il membro mediano nella catena dei tempi della suite. L'aria, che nella prima suite segue dopo la corrente, come è già stato notato, non fa che le veci della sarabanda. Come tutte le sarabande, essa è un tempo nella forma della canzone, nel quale la parte superiore eseguisce la cantilena e viene sostenuta armonicamente dalle altre parti. Talora una delle parti inferiori riempie con un ornamento melismatico i punti in cui la melodia principale riposa; così fa il basso nella quinta suite, mentre tutte le parti inferiori assistono la parte superiore mediante figure melismatiche. Quest'ultima sarabanda è sopratutto un pezzo, che si potrebbe qualificare senz'altro un « adagio ». Il Muffat per lo più non s'attiene alla particolarità della sarabanda, la quale consiste nel riunire la seconda e la terza parte della battuta. Soltanto nella seconda suite il Muffat l'impiega in maniera più speciosa. Si potrebbe quasi credere che egli di tutte le sarabande avrebbe voluto fare dei tempi di mezzo più liberi — ma che ciò non gli fu possibile. Noi sappiamo che, perfino nell'epoca della perfezione clas-

sica della sonata, non era concesso che a pochi eletti di creare dei veri adagi istrumentali. Il Muffat sdegna di aiutarsi con dei mezzucci occulti; egli si contenta della facoltà di espressione, che egli poteva portare sul suo volto leale. Il Muffat, come in quasi tutti i tempi, così anche negli adagi trae la forma del tutto da un solo motivo. Le sue arie, siano esse arie cantabili (come nelle suites I, III, IV), oppure arie mosse e più nello stile della composizione istrumentale (come nella VI), siano esse, rispetto al ritmo, affatto diverse dalle sarabande, precisamente nella parte dell'amplificazione hanno con queste una sorprendente analogia. Le sue melodie non pretendono di avere un fiato lungo, esse sono strette di petto.

Ne' suoi tempi finali, il Muffat cerca di tender l'arco più che può, non tanto nelle gighe quanto nei due finali. Essi si muovono assolutamente in un tempo rapido. Le gighe dei « Componimenti » sono connesse colla *giga* italiana: esse sono omofone, figurative. Alcune gighe si contentano di sole figure di accordi; la sesta accompagna con figure di accordi, la quinta con andamenti di terze e di seste. Nei « Componimenti » non vi ha nessuna giga fugata. Io non conosco che tre gighe del Muffat che siano fugate: Nel manoscritto 18780 della biblioteca di corte, due gighe in *re* minore, le cui due parti sono piccole fughette. La seconda parte dell'una ha un tema nuovo, la seconda parte dell'altra, la quale, per eccezione, è in tempo ordinario (fuori di questa tutte le sue gighe sono in tempo $\frac{6}{8}$ e non han quindi quella ricca varietà di misura, che hanno le gighe di Bach), contiene degli svolgimenti limitati. Nella seconda parte della terza di queste gighe fugate (in *fa* maggiore), il tema è trattato con libera inversione. Dopo la giga VI, il Muffat mette ancora un' aggiunta umoristica: un minuetto *en Cornes de chasse*. Il Muffat non poteva considerare questa giga, condotta in modo sì leggero ed incerto, come una chiusa, precisamente come Bach, nella partita in *si minore* della seconda parte dell'esercizio di clavicembalo, alla giga fa seguire ancora un « Echo ». I due finali (I e III) se ne scorrono in un solo torrente. Dal tema del primo viene combinato ed elaborato un motivo; le piccole perlette sono disposte l'una presso l'altra come in una catena. Il finale III, il quale ha una forma tripartita insieme ad una bipartizione esteriore, concatena due motivi, i quali, per opera di piccole trasformazioni tematiche, raggiungono una incantevole varietà.

Intorno agl'Intermezzi vi è poco di speciale da dire: Il Muffat accorda il suo favore al minuetto, alla bourrée ed al rigaudon. Questi e gli altri intermezzi si connettono coi loro tipi. Il Muffat predilige il minuetto; in ciò egli segue le traccie del padre, che inclinava particolarmente verso le forme francesi. Il rondò francese non si trova nei *Componimenti*, ma bensì nelle suites manoscritte di Teofilo Muffat. Egli si tien fermo alle proprietà originali dei singoli intermezzi, ma, all'occasione, inframmischia due forme di tempi, come noi abbiamo già constatato facendo menzione dei « pezzi caratteristici ». In alcuni casi, egli stesso dà a vedere quanto si studî per unire insieme due forme in un sol pezzo. Nelle suites manoscritte si incontrano dei titoli come: « *Sarabande comme une Courante* », « *Air en Menuet* », « *Air en Gigue* ». Io vorrei qualificare questi pezzi di « *bastardi* »; essi non servono a determinati scopi di espressione, come forse i « pezzi caratteristici », ed accennano all'avvicinarsi della decadenza nella composizione della suite.

In opposizione ai tempi della suite trattati in modo omofono oppure omopolifonico misto, stanno le fughe condotte propriamente in maniera polifonica, le quali si trovano nei preludî della prima, quarta e sesta suite; la fuga I è a tre voci con la chiusa a quattro; le fughe IV e VI sono « a quattro ». Il Muffat separa l'elemento rigorosamente polifonico dall'elemento liberamente omofono; egli utilizza le due specie stilistiche impiegandole come contrasti; e questo, del resto, è quel che si usava di fare nella toccata, ed è pur quel medesimo, che praticò la scuola classica viennese e specialmente il Mozart, il quale si serve di elementi della canzone accanto ad elementi della fuga, e, ad onta della loro intima omogeneità, li mantiene separati l'uno dall'altro. Le fughe del Muffat sono bene configurate, condotte solidamente e liberamente; esse mostrano un grandissimo progresso in confronto colle fughe di suo padre. Qui si conosce ciò che Teofilo abbia imparato e quanto si sia esercitato alla scuola rigorosa del Fux. Dopo la prima parte della fuga, egli di rado presenta delle nuove esposizioni, che siano elaborate con regolarità a tutto rigore. I divertimenti vengono portati il più delle volte in istretto contatto colle risposte, così che questi divertimenti, quando i contrappunti non sono abbastanza marcati e indipendenti rispetto al tema principale, perdono di valore artistico, ed appartengono alle parti deboli della fuga

del Muffat. L'attacco del tema principale si opera poscia in varî modi, ma non con sufficiente rilievo. Ciò non di meno, queste fughe, rispetto al contrappunto, sono elaborate con purezza e solidità. Marpurg, nel suo « *Trattato della fuga* » (1) cita parecchi esempî tratti da esse, esempî che S. Sechter, rivedendo quest'opera, ha mantenuti. Tuttavia esse non si possono collocare fra i lavori magistrali dell'arte della fuga istrumentale, che ha creati G. S. Bach, perchè il compositore non vi raggiunge quella potenza di espressione, che dovrebbe elevare le singole fughe facendone altrettante individualità; prescindendo dal resto, i temi per se stessi non contengono abbastanza espressione e non sono in grado di preparare in maniera decisa il carattere sensazionale dell'intera fuga, ad eccezione forse del tema della fuga in *sol maggiore* (pag. 70). Nelle fughe, lo scolaro Teofilo è sempre alla dipendenza del suo maestro Giovanni Giuseppe; precisamente nell'osservare le fughe si riceve l'impressione, come se « l'insegnamento durato trent'anni » non avesse procurato all'artista quella indipendenza ideale, la quale è la condizione indispensabile di un'arte libera e di artistica espressione.

La composizione ciclica, che sta in fine ai « *Componimenti* » ed è designata col numero « VII », è una ciaccona. Essa fa da sè e non forma già un'aggiunta alla suite VII e neppure una parte costituente della medesima. In altre suites manoscritte, il Muffat si è bensì servito di ciaccone considerandole come tempi di suite, come avevano fatto i francesi prima di lui ed alla sua stessa epoca, e nella istessa guisa che l'Händel introduce una passacaglia di sedici parti nella chiusa della settima suite. Il Muffat, per esempio, in una suite in *fa* maggiore, introduce una ciaccona con quattordici variazioni, ed in una suite in *si* minore (manoscritto 18691) fa uso parimenti di una ciaccona con l'ugual numero di variazioni, le quali ultime sono costruite sulla quarta discendente, a quell'epoca così prediletta (*si*, *la*, *sol*, *fa* ♯) — e in ambo i casi egli fa uso delle ciaccone come di tempi finali delle suites. Il Fux, nel suo « Concentus » (1701), ha delle ciaccone nel mezzo e al fine delle partite — certamente queste,

(1) Berlino, 1753 è 1754. Marpurg cita (pag. 132): « il giovine signor Muffat » e Battiferi come due maestri, che hanno elaborato con particolar successo un genere di fuga doppia, di cui egli tratta più ampiamente nel suo libro.

essendo pezzi di musica da camera per più istrumenti, ammettono una libertà maggiore nella combinazione dei tempi, ciò che fu già rilevato in generale più sopra. Le trentotto variazioni della ciaccona che si trova nei « *Componimenti* », sono scritte nella maniera delle « variazioni galanti » del lor tempo, ed appartengono per conseguenza alle « galanterie », delle quali parla il Muffat nella prefazione. I loro antenati si devono ricercare nella terra d'Austria. Il padre del Muffat, Giorgio, è uno dei rappresentanti principali dell'istorico gruppo di mezzo. Wolfgang Ebner, colle sue variazioni sopra il tema dell'imperatore Ferdinando III (che sono pubblicate nel secondo volume delle nostre « Opere degl'imperatori »), vi sta come capofila. A partire di qui, noi dobbiamo additare quegli artisti, che nel primo quarto del secolo XVII hanno fondata, in Inghilterra ed in Olanda, la corporazione de' maestri, che di variazioni peculiarmente si occupavano. Il Muffat compone le variazioni in guisa facile, omofona-figurativa; egli circoscrive la melodia in modo piacevole e costruisce tutte le variazioni, secondo il modello della variazione storica della canzone (1), sul basso ostinatamente mantenuto. Egli sa molto bene far risultare una variazione dall'altra, far che l'entrata dell'una sia determinata dalla precedente. Esse si succedono con molto buon gusto, diventano sempre più vivaci ed hanno la lor naturale parte media nelle sette variazioni (N° 19-25), che sono trattate in modo minore, in confronto col tema, colle diciotto prime e le tredici ultime variazioni, che si trovano nel tono principale, cioè in sol maggiore.

Il Muffat s'attiene pur egli fermamente al secondo principio cardinale della suite classica e cioè all'unità della tonalità, sebbene, nelle sue opere, le eccezioni si trovino più spesso e si presentino con varietà maggiore che nelle opere di altri compositori. Nelle composizioni di Bach, solo pochi tempi si trovano in una tonalità che si scosta dalla tonalità principale. Così nella partita in *si minore*, introdotta nella seconda parte dell'esercizio di clavicembalo, vi ha la seconda gavotta, che è posta in *re* maggiore; nelle quattro suites in

---

(1) Intorno all'origine ed allo sviluppo della medesima, nella musica d'organo e di pianoforte della Germania settentrionale, confr. la memoria di MAX SEIFFERT sopra *J. P. Sweelinck e i suoi diretti scolari* nella *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, VII vol. (1891), pag. 171 seg.

minore, che fanno parte delle « inglesi », vi sono i tempi alternativi della bourrée II, gavotta II e passepied II posti nell'analoga tonalità maggiore. Il Muffat invece introduce una varietà più ricca. Egli è tanto più modesto nella scelta delle tonalità principali; esse non esigono più di due ♯ o di due ♭. Ma il Muffat pone in tonalità lontane non solo i tempi alternativi (come il trio ed il minuetto II), bensì ancora alcuni fra i tempi principali (la sarabanda a preferenza) e parecchi intermezzi. Un tempo così fatto lo si trova poscia nelle suites in modo maggiore, sia nella tonalità parallela minore, sia nella tonalità principale o nella mediante; anzi anche una sarabanda dei manoscritti si trova nel tono maggiore della dominante. Se la tonalità principale della suite è minore, allora noi troviamo eventualmente un tempo, o un tempo alternativo, nella tonalità maggiore parallela, o nella tonalità maggiore del tono principale, oppure nella sottomediante (terza sotto). Nei rondò, il Muffat adduce i couplets o nella tonalità minore parallela o nella dominante (maggiore), e vi ha un caso, in cui, nel couplet, egli passa dalla dominante maggiore alla parallela minore. Le suites per clavicembalo del Muffat non hanno interiormente nessuna relazione coi toni della chiesa (altri sono i rapporti che reggono le sue composizioni d'organo), e tuttavia il Muffat non intende di romperla assolutamente colla tradizione; poichè anche in questo caso egli subisce l'influenza del suo maestro; egli continua ad osservare la scala pura di *re* minore colle lenti del musicista da chiesa, considerandola come tono dorico, senza premettervi regolarmente un ♭, e quando la traspone in *sol* egli, analogamente, non premette che un sol ♭. Nella nuova edizione dei « *Componimenti* » io non ho conservato questa particolarità, poichè non vi aveva nulla che autorizzasse a mantenere questa apparenza tutt'affatto esteriore, per quanto, come storico di rigorosa osservanza, io mi sia studiato di aver riguardo a tutte le proprietà della notazione vere e reali. I singoli casi li adduco nella notizia della revisione operata.

Come la prima e la seconda parte sono ritmicamente in relazione tra loro, del pari che il tempo iniziale e la perorazione, così altrettanto avviene rispetto alla tonalità. Il Muffat, nel maggior numero dei casi, mette in pratica questa proporzionalità nella guisa in cui essa era in voga al suo tempo: quando il pezzo è piantato in modo maggiore, la prima parte va alla dominante, la seconda fa la strada a rovescio

e dalla dominante va alla tonica. Ma vi è una serie considerevole di eccezioni, o piuttosto di casi, in cui le parti vengono trattate in modo diverso, e siccome io ho fatto il possibile per esaminarli, così li esporrò in un conciso prospetto, nel quale si potranno tutti confrontare. Nella tabella che segue, la lettera T = tonica, la lettera D = dominante, le lettere *mg* = maggiore, la lettera *m* = minore, III (Terza) = sopramediante, SIII = sottomediante, tonalità parallela minore:

	I PARTE		II PARTE	
	Principio	Chiusa	Principio	Chiusa
1.	T mg.	T mg.	D mg.	T mg.
2.	T mg.	T mg.	S III m.	T mg.
3.	T mg.	T mg.	T mg.	T mg.
4.	T mg.	T mg.	D mg.	T mg.
5.	T mg.	D mg.	T mg.	T mg.
6.	T mg.	D mg.	III mg.	T mg.
7.	T mg.	D m	D m.	T mg.
8.	T mg.	III m.	III mg.	T mg.
9.	T mg.	S III m.	D mg.	T mg.
10.	T m.	D m.	III mg.	T m.
11.	T m.	D m.	D mg.	T m.
12.	T m.	D m.	D m.	T m.
13.	T m.	D mg.	D mg.	T mg.
14.	T m.	D mg.	III mg.	T mg.
15.	T m.	D mg.	III mg.	T m.
16.	T m.	III mg.	T m.	T m.
17.	T m.	III mg.	T mg.	T m.
18.	T m.	III mg.	D m.	T m.
19.	T m.	III mg.	III mg.	D m.
20.	T m.	T m.	III mg.	T m.

Noi vediamo che, quasi senza eccezione, il tempo finisce nella tonalità principale — di tutte le venti specie soltanto una (N° 19) finisce alla dominante minore — *exceptio firmat regulam*. Nei pezzi composti in modo maggiore si avverte anche la chiusa della prima parte nella tonalità principale, precisamente come non di rado la usò Giorgio, il padre di Teofilo. Anche gli antenati di Muffat solevano chiudere la prima parte nella scala minore parallela (N° 9) — Froberger conobbe ed amò questa maniera. Nelle composizioni in modo minore,

le quali, in gran parte, finiscono egualmente in modo minore, si amava di passare, alla fine della prima parte, nella tonalità parallela minore (N° 16) — un passaggio già conosciuto da Giorgio Muffat e da Giovanni Sebastiano Bach: la prima parte della sarabanda, che trovasi nella partita in *do* minore di Bach, termina in *mi bemolle* maggiore; la prima parte dello scherzo in *la* minore finisce in *do* maggiore, e due sarabande, un'aria ed una gavotta, che si trovano nelle suites inglesi, contengono la medesima chiusa in modo maggiore al fine della prima parte (1). La variabilità nel succedersi delle chiuse, nelle prime parti, e dei principî nelle seconde parti, presenta delle combinazioni maggiori e più differenti nei pezzi di Teofilo Muffat che in quelli dei suoi contemporanei. Il giudizio di Mattheson: « Nelle allemande e nelle correnti è tradizione che la prima ripresa chiuda formalmente alla quinta; soltanto per le sarabande, le gighe, i minuetti etc. non vi è nessuna legge », per le opere del Muffat, in questa generalità, non vale — egli è troppo ristretto e non comprende la maniera più libera, che il Muffat segue nel configurare le sue composizioni musicali. Anche le osservazioni che fa il Nottebohm, nel suo saggio intorno alla « Suite », sono scritte senza aver tenuto conto delle opere del Muffat (2).

Nell'interno dei singoli tempi, nè il Muffat nè i compositori del suo tempo arrivan molto lontano. Si osserva che tutti inclinano, nella prima parte, verso la sopradominante e nella seconda parte verso la sottodominante. Tutto si sviluppa tenendo per base l'affinità della terza e della quinta, che si rileva nella relativa tonalità. Il Muffat rasenta eventualmente ancora le altre tonalità della scala diatonica, ma per lo più traccia dei cerchi ristretti — egli vien molto di rado nella tonalità maggiore della settima e nella minore della seconda. Al contrario, egli non isdegna le tonalità della terza in ambedue le forme (maggiore e minore). Nelle sue fughe, la modulazione non è così ardita come in quelle di Bach, appunto perchè esse non sono così ricche di pensieri profondi e, per esprimere il loro contenuto, non hanno bisogno di vagare così lontano. I suoi passaggi sono semplici,

---

(1) Alcuni casi, che si trovano nel *Florilegium* di Giorgio Muffat, sono registrati nella prefazione dei *Monumenti* (*Denkmäler d. T. in Oest.*), II, 2, pag. VI.

(2) In: *Monatschrift für Theater und Musik*, Vienna, 1855 e 1857.

io vorrei dire, di uso comune. Allo scopo di conseguire una efficace varietà, egli opera eventualmente la cadenza nel modo frigio — e non già soltanto nel mezzo delle composizioni, ma alla fine di esse. Per massima, il Muffat esclude gl'inizî delle composizioni, che siano irregolari dal punto di vista tonale — contrariamente al padre suo che, nelle suonate da camera, aveva proceduto così ottenendo dei bellissimi effetti.

I « Componimenti » sono, come dice il titolo, destinati per il Cembalo, cioè per il pianoforte a penna e non tengono conto alcuno delle maniere di suonare sul clavicordo. Essi sono proprî e veri pezzi per pianoforte, e si mantengono nel limite dell'estensione usuale dei clavicembali d'allora, dal *sol* basso fino al *do* acuto. Nelle opere di Muffat parla la stessa giocondità di suonare, la quale lo dà a conoscere come un compositore pianistico di vocazione. Egli signoreggia ugualmente lo stile libero e lo stile legato in uso nelle composizioni per pianoforte del suo tempo, e li sa collegare tutti e due in una maniera pienamente acconcia pel suo istrumento favorito. Le esigenze poste al suonatore non sono poche e corrispondono, in sostanza, alla tecnica delle composizioni per pianoforte di Bach. Il Muffat non è così fecondo nel ritrovare effetti pianistici come Domenico Scarlatti, la cui tecnica del pianoforte, alla sua epoca, era la più progredita di tutte. Il Muffat non esige il colpo delle mani, impiega una volta soltanto (in una ciaccona manoscritta in *si* minore) il ripiegarsi di una mano sull'altra, cambia rarissimamente le posizioni (così in una fantasia della « *Partie en C* » manoscritta). In parecchi luoghi, come nei passaggi di ottave (pag. 45), egli si dà a conoscere come tecnico di una nuova epoca. Qui egli, come dice nella prefazione, permette eccezionalmente l'uso del pollice sui tasti superiori. Nella prefazione, egli accenna alla sottoposizione del pollice e desidera che vengano cambiate le dita sopra un tasto quando la condotta delle parti lo esiga. In generale, egli mira a « mantenere la giusta applicatura delle dita »; egli non prescrive diteggiatura alcuna, perchè egli premette che i suonatori « sapranno ai suoi luoghi adattare le dita opportunamente ». Per procurar loro qualche facilitazione, egli separa con penosa scrupolosità quel che ha da suonare la mano destra da quel che ha da eseguire la sinistra. Per la parte superiore egli scrive la chiave di soprano, qua e là la chiave di violino e per la

parte inferiore la chiave di basso. Nei tempi più rigorosamente polifonici, come le fughe e le fantasie, egli cerca di portare le voci, secondo la loro estensione naturale, nel sistema, e a questo scopo egli si serve della chiave di contralto, che colloca or sopra or sotto. Nella nuova edizione dei « Componimenti » che io ho curata, non mi sono servito che delle chiavi di violino e di basso — non vi è bisogno per ciò di una speciale giustificazione. Anche con questo modo di scrivere, noi moderni sappiamo distinguere le voci; se mantenessimo rigidamente le quattro chiavi, non faremmo che rendere più difficile, sanz'alcun altro scopo, la lettura e lo studio delle opere del Muffat. In quanto a ciò, bisogna distinguere con esattezza i pezzi per pianoforte dalle composizioni vocali, nelle quali ogni voce, secondo la sua specie e le sua estensione, rappresenta una individualità, alla quale deve aversi riguardo anche esteriormente e che bisogna caratterizzare. Questa traduzione in due chiavi non ci impedisce, nell'esecuzione, di conferire ad ogni parte quella cantabilità, che il Muffat desidera. « Però raccomando tal arte e discretezza, onde si conservi la giusta Battuta e la vera modulazione ». Le composizioni debbono essere eseguite in maniera cantabile, un'esigenza che, dopo di lui, C. Fil. Em. Bach, nel suo « Saggio intorno alla vera maniera di suonare il clavicembalo », ripetè nel modo il più energico ed innalzò ad un assioma dell'arte di suonare il pianoforte.

Per l'esecuzione dei dettagli, il Muffat si rimette al gusto del suonatore, sia egli lo studioso di musica o l' « amatore ». Le segnature dei tempi e dei coloriti sono scarse, ed io credo che egli sistematicamente le trascurasse. Del resto, per ognuno dei tempi principali della suite esisteva una interpretazione tradizionale, la quale corrispondeva al carattere originario o al carattere acquisito dei singoli pezzi. Giovanni Kuhnau parla di ciò nella prefazione della sua « Pratica di Pianoforte » (1689 e 1695), e a coloro che « in questa maniera sono ancora principianti » dà il consiglio di contenersi secondo le seguenti avvertenze, e cioè « che prima di tutto le correnti si usa trattarle secondo la maniera francese, ma in particolare le gighe e i minuetti si sogliono eseguire alquanto speditamente, mentre, al contrario, le sarabande e le arie si suonano adagio, e poscia il resto va trattato con buona discrezione ». Le allemande, composizioni svolte con maggiore ampiezza e dialetticamente condotte, esigono una ese-

cuzione misurata; il Muffat pone in quasi tutte l'annotazione « *Affettuoso* »; egli vuol dunque che le sue parti s' accomunino e vadan l'una coll'altra d'accordo in maniera insinuante ed amichevole, liberando una espressione profonda. Una sola allemanda deve essere eseguita con la mente eccitata: quella che è nella suite VI e che porta scritto « *Spirituoso* ». Egli ritiene che sia superfluo annotare il tempo nelle correnti, nelle sarabande, nei minuetti e per la maggior parte delle gighe — poichè il carattere di queste composizioni è noto; soltanto in alcuni casi rarissimi si scosta da questa sua massima. Una sarabanda (N° III), composta su di una melodia particolarmente sostenuta e ricca di molti abbellimenti, porta l'annotazione significante: « *Adagio assai* ». In una giga, che deve essere eseguita ancor più vivacemente delle altre, egli ha questa indicazione del tempo: « *Allegro assai* ». Le arie, le quali, come ho notato più sopra, servivano a diversi scopi artistici, contengono determinazioni del tempo e del modo di eseguirle, e ciò a fine di caratterizzarle maggiormente: nella suite I vediamo, in tal caso, usato l'appellativo « *dolce* », nella III « *Affettuoso* », nella IV « *Cantabile* », nella VI « *Vivace* ». I due finali hanno un carattere analogo alle gighe, tuttavia, a fine di evitare qualunque errore, essi portano le indicazioni « *Allegro* » (I), « *Spirituoso* » (III). Il Muffat preferisce, in generale, quest'ultima maniera d'esecuzione, cioè quella che è più leggermente movimentata, in cui si sente l'eccitazione della mente e che eccita per sè stessa. Nei *Componimenti*, noi la ritroviamo ancora nei rigaudons III e V, nella Hornpipe e nella ciaccona. Nella Fantasia (II), nella « *La Hardisse* (IV) e nella giga (VI) egli pone « *Allegro* » senz'alcuna altra spiegazione dettagliata. I preludî, che, in generale, non hanno sin da principio un determinato carattere sensazionale, ricevono, per ogni lor parte, una esatta indicazione del tempo: qui si trova tutta la scala dei movimenti, dall' « *Adagio* » e dal « *Grave* » all' « *Andante* », al « *Tempo moderato* » e al « *Tempo giusto* », poscia all' « *Allegretto* », allo « *Spirituoso* », all' « *Allegro* » fino al « *Vivace* ». Egli lascia il suonatore completamente arbitro di stabilire il grado di forza occorrente all'esecuzione dei « *Componimenti* », forse nella supposizione che parecchi o molti suonatori del suo tempo non dispongano che di spinette ed a un solo manuale, istrumenti in cui i « pedali » scarseggiavano; perciò egli non voleva pregiudicare l'an-

damento unitario di un pezzo, variando l'energia del suono e le finezze del colorito. Solo in una giga manoscritta io trovo l'indicazione « piano »; probabilmente proprio questa annotazione serve a constatare un caso eccezionale, giacchè gli è certo che precisamente gli allegri tempi finali dovevano terminare in maniera agile e sollevante. Mi fu difficile resistere alla tentazione di mettere, in alcuni tempi, dei segni indicanti più precisamente la maniera di eseguire alcuni dettagli; ma in un'edizione storica, che ha da stabilire la lezione autentica e deve evitare ogni aggiunta arbitraria o libera, un tal modo di procedere non sarebbe scusabile. Del resto, il Muffat si studia di prescrivere le indicazioni del tempo con maggior cura e precisione di Bach e di Händel.

Il Muffat mette ogni coscienza, anzi ogni scrupolo, nell'annotare gli abbellimenti. In questo caso, egli non lascia neppur la minima cosa al parere o all'arbitrio del suonatore. I compositori istrumentali, rispetto a ciò, erano molto più accurati che i compositori di musica vocale, i quali, per la paura ed il rispetto che loro incutevano gli strapotenti cantanti, i tiranni dei compositori, lasciavano gli « *abbellimenti* » al loro gusto. La tabella degli abbellimenti, che si trova infine ai « Componimenti » coi 45 « Particolari Segni delle Maniere », è la più completa di tutte quelle, che ci sono state tramandate da compositori di musica istrumentale viventi nell'epoca, che antecede l' « Arte di suonare il clavicembalo » di Marpurg (1750). Sino dal 1726 il Muffat aveva aggiunto alla sua opera « Versetti e Toccate » una « Spiegazione dei segni o delle maniere mediante le note »; essa non contiene che ventitre formule di abbellimento, le quali sono destinate per l'organo e per ciò appunto non presentano tanta varietà e non comprendono distinzioni così fine come quelle che, destinate per il cembalo, si trovano nei « *Componimenti* ». Gli abbellimenti per organo del Muffat mancano di due segni principali, che trovavano accesso nei « *Componimenti* »: dell'arpeggio e dello staccato. Ma io non potrei ammettere per ciò che il Muffat li abbia esclusi affatto nella esecuzione d'organo. Sin dagli ornamenti si riconosce l'omogeneità, per la quale il Muffat si collega coi francesi, sebbene egli eseguisca parecchi dei suoi segni in una maniera, che si scosta più o meno da quella in uso presso i francesi. Anche gli abbellimenti del Bach divergono in qualche singolarità. Solo dalle

singolarità della parte ornamentale si potrebbero trarre delle conclusioni sulla relazione e sui caratteri differenziali, che presentano alcune scuole e alcuni compositori di suite. Io deploro che il signor Dannreuther, nella sua opera sugli ornamenti (1), apparsa non è molto, non abbia intrapreso questa ricerca certamente malagevole e si sia accontentato, più che d'altro, di comporre dei prospetti — con ciò egli avrebbe conferito alla sua opera un valore intrinseco più profondo dal punto di vista della storia e della scienza.

Varrà la pena di imprimersi nella memoria le forme degli abbellimenti, che si trovano nella tabella del Muffat — a questo effetto, una lettura attenta, fatta due o tre volte, gioverà alla maggioranza dei suonatori. Non si crederebbe che gli ornamenti, visti nella loro grafia storica, offrano un'immagine così rapidamente appercepibile della esecuzione; una volta che si siano solidamente scolpiti nella memoria i segni e il loro significato, la loro esecuzione è molto più facile e meno penosa, che quando ogni segno venga, alla circostanza, tradotto in note, come succede nelle « edizioni scolastiche moderne ». Anzi, io vorrei affermare che, conservando gli antichi segni, si comprende più profondamente il carattere, la specie d'interpretazione e la maniera di suonare, che sono inerenti a questo stile di clavicembalo. Non è lecito ridurre gli ornamenti a limiti più modesti di quelli che si trovino nell'originale. L'opinione di tanti storici, che nell'epoca del barocco s'impieghino in maggiore abbondanza gli abbellimenti solo perchè i compositori, rilevando la povertà di suono degl'istrumenti a claviatura, volevano rendere più pieno e più ricco l'effetto delle risonanze, espressa in modo così generale, è assolutamente erronea. L'organo non è un istrumento povero di risonanza, e tuttavia vi si impiegano tutti i tipi di ornamenti, come nel pianoforte. In quest'ultimo essi vengono più differenziati e variati in ragione della maggior mobilità dell'istrumento. Ma il principio è il medesimo, ed è, come nella musica vocale, un'emanazione dello stile dell'epoca. Noi non possiamo, dunque, semplificare od omettere a piacere gli ornamenti nei pezzi di Muffat, come intende lo Stollbrock, riportando, non si sa perchè, quella opinione errata. Noi dobbiamo eseguire le suites del

---

(1) ***Musical Ornamentation***, Part I (from Diruta to J. S. Bach), in ***Music Primers***, London & New-York, Novello, Enver and Co.

Muffat come egli le ha scritte — se vogliamo rivivere nello spirito delle medesime e vogliamo metter d'accordo il tutto colle parti e le particelle.

Le suites del Muffat, come tutte le suites classiche, non devono essere lacerate nei singoli pezzi, ma devono ascoltarsi e gustarsi combinate, com'esse sono, in un tutto unitario. I sentimenti, cui sono ispirati i singoli tempi, si riuniscono nel sentimento fondamentale che presiede al tutto — le parti compongono l'unità, l'unità collega le parti. Nel progresso della sensazione, che tiene unita la suite, si addensano le sensazioni contrastanti e divergenti dei singoli tempi. È d'uopo considerare ed abbracciare colla mente questa forma ciclica come un seguito di forme artistiche più piccole, le quali sono differenti e tuttavia omogenee, diversamente non si perviene a comprendere esteticamente questa specie artistica così originale. Noi moderni non facciamo che assaggiare qualche poco di queste creazioni storiche e non dobbiamo meravigliarci se, per tal modo, il nostro appetito non vien soddisfatto. È strano che noi accordiamo il nostro favore ai cicli d'opere messi insieme alla meglio, le cui singole parti non stanno fra loro in nessun nesso estetico; noi li caldeggiamo perchè amiamo lo strano ed il mostruoso. Se noi vogliamo comprendere lo spirito dell'arte del passato, dobbiamo imparare a conoscere le opere nella loro unità, e allora impareremo ad amarle. Il Muffat, in ogni tempo della suite, esprime la disposizione d'animo caratteristica in un sol tratto. Il soddisfare questa esigenza era cosa, in sostanza, molto più facile per gli antichi, viste le forme che essi avevano a lor disposizione, e tanto più presto essi lo potevano nella suite, poichè in ogni tempo non veniva espresso che un sol tema principale; i pensieri secondarî o laterali, quando essi, in genere, vengono ammessi, sono di importanza affatto accessoria. Il Muffat configura i singoli tempi delle suite con una forza sorprendente; in quanto a ciò, egli sta degnamente a lato dei primi maestri della suite. Anzi, la sua tavolozza contiene dei colori misti, che noi, in questa specie, non troviamo presso altri compositori di suite. Per l'umore attraente di alcuni pezzi, specialmente dei due finali e di parecchi altri pezzi in tempo rapido, egli porge la mano agli artisti di una generazione futura: Haydn ha espresso la stessa grazia e lo stesso umor lieto servendosi di mezzi artistici più sviluppati e in maniera perfetta — una giocondità, che

risulta dalla più seria comprensione della vita. Da questo punto di vista, il Muffat ha espresso musicalmente lo specifico carattere austriaco. Questi tratti si rinvengono bensì anche nella fisionomia di alcuni compositori, che lo precedettero e furono suoi contemporanei — ma essi non sono così parlanti come i suoi. Nessuno prima di lui fu in grado di conferire al suo modo di sentire nazionale questa espressione per mezzo della musica istrumentale. Il Muffat, come compositore tedesco meridionale di suites, sta in istretto rapporto coi suoi antichi predecessori: Froberger e Giorgio Muffat. Egli allarga ed arricchisce la sua arte servendosi dei mezzi offerti dalla suite francese e, in parte, dalla suite italiana nella fine del sec. XVII e in principio del XVIII; così che egli va a prendere il suo posto accanto ai primi maestri della Germania centrale, che della suite si occuparono, e, come questi, sorpassa i mediocri artisti tedeschi del nord. L'opinione di F. Spitta, che G. S. Bach sia l'ultimo grande compositore di suites, dopo quanto si è detto più sopra e dopo le discussioni già svolte, è insostenibile. Come il Bach, così il Muffat trattò la suite con quella facilità, che la rende così piacevole ed efficace. Il Muffat vi mantenne anche di più l'indirizzo della omofonia. Le suites del Muffat sono condotte con facilità anche maggiore di quelle di Bach; in alcuni casi esse non raggiungono quella espressione penetrante, che è propria della grande arte di Bach, ma precisamente per questo motivo esse hanno una grazia maggiore delle suites di Bach. Il sangue più puro, che scorre nelle vene della musica popolare austriaca, penetra nelle cellule della suite di Muffat. Per rendere più esatta questa immagine: nel trasfondersi che ha fatto il sangue della musica tedesca centrale e quello della musica tedesca meridionale, la crasi di quest'ultimo ha avuto un'efficacia più completa. Un artista, che osservava per la prima volta i « *Componimenti* », mi diceva con ragione: « Ma qui si annunciano dei tratti che altrimenti si credettero appartenere solamente a Bach! Lo stile della musica istrumentale tedesca della prima metà del secolo XVIII è pienamente impresso nelle opere del Muffat — tanto più che egli era uno degli artisti più maturi del suo tempo. Conoscendo bene la sua disposizione naturale, egli preferì di limitarsi al piccolo genere della suite per pianoforte. È un pregiudizio scientifico della nostra epoca quello di credere che tutti gli eroi dell'arte debbano aver egualmente creato

qualcosa di eminente in tutti i rami della medesima: essi erano egualmente capaci in tutte le specie, come sapevano impiegarne tutti i mezzi, ma la loro fantasia non animava tutte le forme in modo uguale; l'attitudine e la predilezione li fece inclinare ora verso l'una ora verso l'altra. Dove l'amore è più grande, là è la maggior forza, la facoltà più energica, l'arte più potente.

Col Muffat e col Bach l'arte della suite ha raggiunto il suo punto culminante. Dopo l'epoca di costoro essa decade rapidamente. Vi fu bensì una schiera di compositori abili e pratici, i quali scrissero una quantità considerevole di suites e di singoli tempi. Ma essi erano manieristi e non miravano più all'efficacia del tutto. Si osservino una volta tanto le suites del più valente clavicembalista, che si schierò accanto a G. S. Bach, a G. Muffat e a Domenico Scarlatti: intendiamo parlare di C. Fil. E. Bach; ho citati altri esempi più innanzi a pag. 12 e 13. Per quanto questo musicista abbia aperta la strada alla composizione della suonata, per quanto egli abbia ampliato ed abbellito lo stile « galante » tal quale noi lo ritroviamo ancora in Teofilo Muffat; in quelle sonate, le quali, in tutto o in parte, sono composte di tempi di suite, dunque sono propriamente suites, si vede chiaramente la decadenza di questo genere di composizione. Questi pezzi, per una parte, non sono più tempi di suite, poichè essi hanno abbandonato il carattere fondamentale dei singoli tempi, che i classici della suite avevano mantenuto: per l'altra parte, essi non sono ancora tempi di suonata, ma sono tempi diminutivi della suonata, disposti successivamente come nella suite. Queste composizioni furono mandate alla luce nel primo e nel secondo decennio, dopo la pubblicazione dei « *Componimenti* ».

Le suites del Muffat, nel secolo passato, debbono avere avuta una discreta diffusione in Germania, come si può dedurre dagli antichi esemplari, che si trovano in diverse biblioteche ed anche presso privati. Si trovano parimenti anche oggi in paesi non tedeschi e specialmente nelle maggiori raccolte straniere. Alla fine del secolo passato (1799), esse continuano ad essere offerte in vendita in un catalogo di Vienna (1). Nei cataloghi di un' epoca posteriore a questa, io non le

(1) Catalogo di opere musicali antiche e moderne, tanto scritte come incise, che si possono avere nel negozio di musica di Giovanni Traeg a Vienna, Sin-

trovo più. A' nostri tempi, Madame Farrenc tolse i « *Componimenti* », che si trovavano fra la musica lasciata in eredità da suo marito, e li pubblicò nella grande raccolta intitolata « *Trésor des Pianistes* » (uscito dal 1861 al 1872). Di questa nuova edizione si tirò un numero limitato di esemplari, i quali, in causa del loro immenso costo, non poterono acquistarsi che da poche persone, ed oggi, a meno che non si presenti un' occasione eccezionale, non si possono più procurare. Per cui essa non solo non escludeva una nuova pubblicazione di quest' opera, fatta in modo da rispondere alle moderne esigenze scientifiche, ma addirittura la esigeva. Tanto più nei monumenti della musica in Austria, alla cui solida stabilità appartengono i « *Componimenti* ». Alcune suites ed alcuni pezzi furono nuovamente pubblicati in diverse antologie e raccolte. C'è l'intenzione di far seguire alla nuova pubblicazione dei « *Componimenti* » un volume contenente le suites e le altre composizioni di Muffat, che si trovano manoscritte, e questo per far sì che le sue opere siano, come altra volta, pienamente e giustamente apprezzate da un maggior numero di intelligenti d'arte.

Siegenfeld presso Vienna, in Agosto del 1895.

L. T. GUIDO ADLER.

---

gerstrasse 987. Vienna 1799. Stampato con caratteri di Ghelen. A pag. 108, (sotto la rubrica *Sonates per il Clavicembalo*, sono registrate le seguenti composizioni:

N° 107 Muffat 6 Parth. e Fux 2 Parth . . . . g fior. 3
— 108 — *Componimenta* (?) *Musicali* etc. . . . . st » 1

a pag. 165, sotto *Preludî, Fughe, Cadenze* N° 57, *Toccate e fughe*..... st fior. 2.30
g = geschrieben (*scritto*); st = gestochen (*inciso*). Il N° 57 dovrebbe essere l'*Apparatus musico-organisticus* di Giorgio Muffat, del 1690.

Essai historique sur la musique en Russie.

Première partie.

Voici tantôt vingt ans que le rapide et prodigieux développement de l'école musicale russe préoccupe le monde artistique et a attiré sur elle l'intérêt et l'attention de l'Europe entière. On savait bien auparavant qu'un grand artiste était né en Russie, que cet artiste avait nom Glinka, et qu'il avait doté son pays de deux œuvres superbes: *la Vie pour le Tsar* et *Rousslan et Ludmila.* On connaissait aussi les noms de deux ou trois autres compositeurs, tels que Séroff et Dargomijsky, mais on ignorait encore que l'art avait poussé en ce pays des racines si riches et si profondes, et, pour nous autres Français en particulier, ce fut une révélation que les beaux concerts russes organisés à Paris par Nicolas Rubinstein à l'occasion de l'Exposition universelle de 1878, concerts qui nous firent connaître des artistes dont nous savions à peine les noms et des œuvres que nous ignorions complètement. Depuis lors, la jeune école russe, si active, si laborieuse, si ardente, a continué sa marche en avant; elle ne s'est pas bornée à affirmer de plus en plus chez elle son existence et ses progrès, elle s'est répandue au dehors, en Allemagne surtout au point de vue dramatique, en France surtout au point de vue symphonique, de sorte qu'aujourd'hui les noms des artistes qui la composent sont devenus populaires de tous côtés, en même temps que leurs œuvres sont devenues familières à tous ceux qui s'occupent avec amour de toutes les grandes questions artistiques.

Il n'est point aisé pourtant d'esquisser, en dehors de la période contemporaine, une sorte d'historique de la musique russe. L'école

actuelle, si brillante, si personnelle, n'a pu surgir tout d'un coup des entrailles de la terre, et il n'est pas sans intérêt de rechercher comment elle a pris naissance, à la suite de quels travaux, de quels essais, de quelles tentatives. Mais c'est ici que l'embarras commence. L'ignorance générale de la langue interdit à ceux qui voudraient se livrer à cette recherche la possibilité de remonter aux sources, et je crois d'ailleurs que, même en Russie, il n'existe pas encore une histoire proprement dite de l'art national. Tout au plus certains travaux, assez nombreux d'ailleurs, relatifs soit à certains chapitres particuliers de cette histoire, soit à quelques-uns des artistes, contemporains ou à peu près, qui y occupent une place importante. Ma prétention ne va donc pas, comme on peut le croire, jusqu'à tracer en ces pages une histoire de la musique en Russie, et je considère ma tâche comme beaucoup plus modeste. Ce n'est ici, comme l'indique le titre que j'ai adopté, qu'un simple essai, quelque chose comme une série de notes, accompagnées d'impressions personnelles, sur cette histoire encore à faire, notes et impressions uniquement destinées à faire connaître toute l'importance du mouvement qui s'est produit depuis un demi-siècle en Russie touchant l'art musical. Si incomplet que soit ce travail, j'ai l'espoir que la lecture n'en sera pas inutile à ceux qui veulent se tenir au courant de tout ce qui intéresse les progrès de l'art chez les différents peuples de la vieille Europe, et je m'excuse d'avance de ce qu'il présentera forcément d'incomplet ou de défectueux.

I.

C'est dans la musique religieuse et dans le chant populaire qu'il faut chercher les véritables origines de l'art musical russe. Un des plus savants musicographes de ce pays, M. Youry Arnold, l'a démontré dans un ouvrage publié en langue russe, et il avait élucidé cette question dans deux écrits publiés en allemand à l'époque où il était, à Leipzig, rédacteur en chef de la *Neue Zeitschrift für Musik*, le journal fondé naguère par Schumann et qui devint ensuite l'organe du grand parti wagnérien. Le premier de ces écrits était intitulé *Die Tonkunst in Russland bis zur Einführung des abendländischen Musik und Notensystems* (Leipzig, 1867); le second,

qui formait une série de huit articles insérés dans le journal que je viens de nommer, avait pour titre *Die Entwickelung der russischen Nationaloper.* On sait quelle est la saveur, quelle est l'originalité à la fois tonale, rythmique et mélodique du chant populaire russe, que tous les compositeurs de ce pays, depuis Glinka, ont su mettre à profit et à contribution avec tant d'intelligence, et qui est une des causes de la personnalité de l'art actuel. Un autre écrivain russe, M. Hermann Laroche, en a décrit les effets non seulement avec talent, mais avec une sorte de mouvement d'orgueil tout à fait légitime. Voici comment il parle de cette mélodie populaire si étrange et si caractéristique:

Cette mélodie, avec sa marche piquante et imprévue, ses fantaisies et ses soubresauts, ses dessins de floritures gracieuses; cette harmonie, avec son système d'accords d'une transparence cristalline, avec ses cadences plagales et phrygiennes qui ouvrent à l'âme de si vastes perspectives; ce rythme qui prend si franchement ses aises, et dans sa liberté illimitée déroule si capricieusement les diverses formes du mouvement, tout cela ne nous peint-il pas le peuple russe? Ne voyons-nous pas se refléter là, comme dans un microcosme inconnu, la rude liberté d'allures qui caractérise l'homme russe, son esprit clair et sobre, son besoin d'une large commodité, son antipathie pour toute gène et toute entrave? Enfin cette opulente floraison musicale, cette inépuisable variété de créations jaillissant spontanément du sol, comparées à notre stérilité dans les arts plastiques et figuratifs, ne montrent-elles pas la profondeur de notre vie intime, le riche lyrisme de notre nation, caché sous la rudesse et la misère des formes antérieures? Eh bien, soit! la nature chez nous manque de pittoresque, nos costumes sont abominables, toute notre organisation se dérobe à la brosse du peintre et au ciseau du statuaire, je veux l'admettre. Mais notre chant populaire offre un accent si profond, une variété si séduisante et une nouveauté si parfaite de formes, que nous pouvons porter nos regards vers l'avenir avec une entière confiance, et envisager d'un œil assuré les destinées artistiques de notre pays. Notre chant national nous est un sûr garant de la valeur de la musique russe, et suffirait à prouver nos aptitudes esthétiques. Mais ce témoignage n'est pas le seul: nous pouvons avec orgueil nous réclamer d'un grand artiste russe, qui, nourri à l'aide du chant populaire, a su en conserver le caractère dans d'immortels ouvrages, et par là peindre le peuple russe, dans ses particularités les plus intimes, d'une manière inimitable. Cet artiste, ce maître, c'est Michel Ivanovitch Glinka (1).

---

(1) HERMANN LAROCHE: *Glinka et son rôle dans l'histoire de la musique.*

Un autre écrivain russe, qui, quoique militaire, est aussi un compositeur pratiquant, M. César Cui, a parlé, de son côté, des chansons populaires, en abordant le point de vue technique:

Les chansons populaires russes, dit-il, se tiennent d'ordinaire dans un diapason fort restreint, ne dépassant que rarement l'intervalle d'une quinte ou d'une sixte. Et plus la chanson est ancienne, moindre est l'étendue de son diapason. Le thème est toujours court; il en est qui se bornent à deux mesures, mais ces mesures se répètent autant de fois que l'exige l'ampleur du texte.....

Les mélodies populaires se chantent à une voix ou en chœur. Dans ce dernier cas, c'est une voix seule qui commence, et la chanson est reprise en chœur. L'harmonie de ces chants se conserve par tradition; elle est fort originale. Les différentes parties du chœur se resserrent ou s'écartent, se rapprochent jusqu'à l'unisson ou forment un accord; mais souvent ces accords ne sont pas remplis. D'ordinaire, la mélodie polyphone se termine par un unisson.

Les chansons à une voix sont fréquemment accompagnées par un petit instrument à cordes nommé *balalaïka* (espèce de théorbe, à corps triangulaire, dont les cordes sont ou pincées ou mises en vibration par un *glissando*). Quant aux chansons chorales, il est assez rare qu'elles aient un accompagnement; cette partie, quand elle existe, est exécutée par une espèce de hautbois, qui improvise sur le fond de la mélodie une variété de dessins en contrepoint, peu conformes sans doute aux règles sévères de l'art, mais fort pittoresques.

On peut classer de la manière suivante les chansons populaires russes: *rondes chantées*, chœurs exécutés les jours de fête, et accompagnant certains jeux et certaines danses; *chansons à sujets occasionnels*, dont l'épithalame est le genre le plus cultivé; *chansons des rues*, sérénades en chœur, joviales ou burlesques; *chansons des bourlaks* ou *haleurs de bateaux*; *mélodies* à une voix, de tout genre et de tout caractère.

J'ai déjà dit incidemment quelques mots de la valeur intrinsèque des chansons russes, au point de vue esthétique et artistique; je ne puis me dispenser d'insister sur ce sujet. C'est vraiment quelque chose d'inestimable que leur variété, le sentiment expressif qu'elles renferment, la richesse et l'originalité de leurs thèmes. Il en est qui se distinguent par leur mâle énergie, tantôt d'une fougue sauvage et sans frein, tantôt d'une tranquille et majestueuse dignité. D'autres sont gracieuses et sympathiques, ou bien d'une insouciante gaîté. Beaucoup sont empreintes d'une profonde mélancolie; on y devine la douleur cherchant à s'épancher, la soumission passive aux rigueurs d'une destinée cruelle. Celles-ci chantent dans le beau fixe de l'idéal le plus serein, émanent d'une source toute de poésie, sans troubles, sans nuages: une belle âme, un cœur aimant s'y révèle:

celles-là sont solennelles, magistrales, grandioses, l'inspiration y est d'un jet large et magnifique..... (1).

Cette mélodie populaire, dont les Russes sont justement fiers et qui est si curieuse à tous égards, devait faire tout naturellement l'objet de nombreux travaux, et fort intéressants. Des artistes fort distingués ont publié de nombreux recueils de chants populaires, dont le texte authentique, recherché et transcrit avec le plus grand soin, l'exactitude la plus scrupuleuse, est harmonisé avec un tact et une habileté qui lui conservent précieusement son style, sa couleur et son caractère. Le plus ancien de ces recueils est celui de Pratsch, un musicien distingué de Prague; il ne renferme pas moins de 149 chansons et fut publié pour la première fois en 1790; on en a fait une seconde édition en 1815, en deux volumes. C'est là que Beethoven a pris les thèmes russes dont il s'est servi dans ses quatuors dédiés au comte Razoumoffski. Le compositeur Balakireff a donné, en 1866, un recueil de 40 chansons, et M. Rimsky-Korsakoff en a formé un autre de 100 chansons. Je ne saurais citer toutes les publications de ce genre.

La musique religieuse, qui, avec le chant populaire, a été l'un des éléments constitutifs de l'art moderne en Russie, n'a pas été étudiée avec moins de soin par les maîtres de la jeune école. L'une et l'autre se confondent et se mêlent d'ailleurs volontiers, et l'on retrouve dans un très grand nombre de chansons et de mélodies nationales les formes et les tonalités de l'ancienne musique grecque. M. Hermann Laroche nous apprend que les modes dorien (gamme de *mi* sans accidents), éolien ou hypo-dorien (*la* mineur sans note sensible) et hypo-phrygien (*sol* sans *fa* dièse) se partagent la musique populaire.

Il va sans dire que la musique religieuse a donné lieu, elle aussi, à des publications nombreuses et à des travaux intéressants. Par les soins de la chapelle impériale de St-Pétersbourg il a été fait de bonnes éditions des chants sacrés de l'Église russe, harmonisés de diverses façons, et la Société des amateurs d'anciens manuscrits russes a publié en *fac simile* deux anciennes grammaires musicales. Les

---

(1) César Cui: *La Musique en Russie.*

recherches historiques n'ont pas manqué non plus. De nombreux mémoires sur ce sujet ou ont paru séparément ou ont été insérés dans les bulletins de diverses sociétés savantes. D'autre part, le prince Nicolas Youssoupow, bien connu par son dilettantisme éclairé, a donné, en français, une *Histoire de la musique religieuse en Russie* (Paris, 1862), d'une lecture malheureusement un peu laborieuse, mais qui est accompagnée d'un choix de chants d'Église anciens et modernes, et l'on cite avec éloges un autre ouvrage, très important et fort intéressant, que le P. Dmitry Razoumovsky, professeur au Conservatoire de Moscou, a publié, en russe, en cette ville (1867-68, 2 vol.). Enfin, on doit à ce même savant un travail précieux sur les fameux chœurs de chantres de la cour des tsars de Moscou, d'où procède en ligne directe la chapelle impériale actuelle. Ce travail nous apprend que dès le XV[e] siècle la cour de Moscou entretenait un chœur de chantres, et qu'au siècle suivant, sous le règne d'Ivan le Terrible (qui, par parenthèse, était compositeur, et auquel on attribue au moins la musique d'un cantique), ce chœur était assez bien composé. « On n'y comptait d'abord, dit M. Platon de Waxel, qu'une trentaine de chantres, mais au commencement du XVII[e] siècle ce nombre fut doublé. Ils ne chantaient jamais tous ensemble; divisés en plusieurs chœurs distincts, de douze à vingt-huit voix chacun, ils desservaient les différentes églises du ressort de la cour. Deux de ces chœurs étaient attachés à la personne du souverain. Le tsar Alexis, qui aimait, comme son fils Pierre le Grand, à chanter à l'église, fit venir de Kiew des musiciens qui introduisirent dans sa chapelle la notation moderne. Le chant à plusieurs parties à huit, à douze, et même à vingt-quatre voix, obtint bientôt tant de succès que les chantres de la cour le faisaient même entendre au dehors. Ils apprirent un grand nombre de cantiques polonais traduits en russe par le célèbre Siméon de Polotsk et mis en musique par le chantre Vassili Titow. On exécutait également la musique originale des compositeurs polonais. Sous Pierre le Grand plusieurs chœurs attachés aux églises privées des membres de la famille impériale furent dissous, et, à la mort du grand monarque, son chœur particulier, composé de plus de vingt voix, et qui l'accompagnait dans ses voyages et ses campagnes, fut également supprimé. C'est là que s'arrêtent les investigations du R. P. Razoumovsky, mais il est avéré cepen-

dant que les chœurs de chantres de la cour n'ont pas cessé d'exister sous les règnes suivants. Le célèbre Alexis Razoumovsky faisait partie de la chapelle impériale du temps de l'impératrice Anne; c'est de là qu'il passa, en 1737, dans celle de la grande-duchesse Elisabeth Petrovna. Il paraît qu'à cette époque la chapelle impériale jouissait déjà de son organisation actuelle, tout en procédant de celle des tsars de Moscou » (1).

On sait quelle est l'immense renommée de ce chœur des chantres de la chapelle impériale, dont les voix, d'une nature, d'un caractère et d'une étendue absolument exceptionnels, sont choisies avec soin parmi les plus belles des paysans de l'Ukraine, la province aux belles voix. Sur l'effet produit par elles et par l'exécution musicale qu'on obtient de ces chanteurs, nous avons le témoignage enthousiaste d'un compositeur français, Adolphe Adam, qui fut admis à entendre la chapelle lors d'un séjour qu'il fit à Saint-Pétersbourg en 1840:

La musique religieuse, dit Adam, est celle qui l'emporte sur toutes les autres en Russie, parce qu'elle seule est typique et n'est point une imitation de celle des autres nations, du moins quant à l'exécution. Le rite grec n'admet aucune espèce d'instruments dans l'église. Les chantres de la chapelle de l'empereur ne chantent jamais d'autre musique que celle des offices, et ont, par conséquent, une extrême habitude de chanter sans accompagnement avec une justesse d'intonation dont on ne peut se faire une idée. Mais ce qui donne un caractère d'étrangeté inconcevable à cette exécution, c'est la nature des voix de basse, dont l'étendue est du dernier *la* du piano à l'*ut* au-dessus des lignes de la clé de *fa*, et qui, doublant à l'octave basse les voix de basse ordinaire, produisent un effet incroyable..... Ces contrebasses vivantes ne sortent jamais de leur rôle de chantres de chœur: ces voix, isolées, seraient d'une lourdeur intolérable, mais leur effet est admirable dans la masse. La première fois que j'entendis cette admirable chapelle, j'éprouvai une émotion que je n'avais jamais ressentie, et je me mis à fondre en larmes dès les premières mesures du morceau; puis, lorsque l'allegro vint à s'animer et que ces foudroyantes voix lancèrent toute l'artillerie de leurs poumons, je me sentis frissonner et couvert d'une sueur froide. Jamais le plus formidable orchestre ne produira cette sensation étrange et tout à fait différente de celle que je croyais la musique susceptible de faire éprouver. Les voix de ténors sont loin d'être aussi parfaites que les voix de basses, mais elles sont

---

(1) *Journal* (français) *de Saint-Pétersbourg*, du 23 Juillet - 4 Août 1881.

cependant très satisfaisantes. Les soprani sont vigoureux, et il y a quelques jolies voix de solistes parmi ces enfants..... En définitive, la chapelle de l'empereur est une institution unique dans le monde.....

L'un des artisans les plus influents de la perfection de cette chapelle fut le célèbre compositeur Bortniansky. Il serait injuste pourtant de ne pas citer avant lui un autre artiste extrêmement remarquable, Maxime Soznovitch Bérézovsky, son aîné de quelques années, qui, comme lui, fut l'un des pères de l'art musical religieux en Russie. Né dans l'Ukraine aux environs de 1740, Bérézovsky fut admis de bonne heure dans la chapelle impériale, où la beauté de sa voix et ses aptitudes pour la composition attirèrent sur lui l'attention de l'impératrice Catherine II, qui l'envoya à ses frais en Italie pour y terminer les études musicales qu'il avait commencées à l'Académie ecclésiastique de Kiew. Il se rendit donc à Bologne, où il demeura plusieurs années et où, sous l'excellente direction du célèbre P. Martini, il acquit une grande habileté dans l'art d'écrire. De retour en Russie, il mit au jour un assez grand nombre de compositions religieuses qui se distinguaient par leur forme élégante et le sentiment dont elles étaient empreintes, et s'occupa de réformes essentielles à introduire dans l'exécution du chant de l'Église gréco-russe. On assure pourtant que ses efforts sous ce rapport rencontrèrent beaucoup d'obstacles, et Fétis croit pouvoir affirmer que c'est le chagrin qu'il ressentit de leur inutilité qui le conduisit au tombeau et causa sa mort précoce. J'ignore quelle peut être l'exactitude de cette assertion, mais ce qui est certain, c'est que Bérézovsky est aujourd'hui considéré comme l'un des plus grands compositeurs de musique sacrée de son pays.

Quant à Bortniansky (1), il est proprement l'une des gloires musicales de la Russie et, dans son genre, l'un de ses artistes les plus originaux. Lui aussi fit partie des chantres de la chapelle, et il était à peine âgé de sept ans lorsque sa jolie voix de soprano l'y fit admettre. Remarqué par l'impératrice Élisabeth, il fut confié par elle au compositeur italien Galuppi, alors maître de la musique impériale à Saint-Pétersbourg, pour que celui-ci prît soin de son éducation

(1) Dmitri Stepanovitch Bortniansky, né en 1751 à Gloukoff, dans le gouvernement de Tchernigoff, mourut le 28 Septembre - 9 Octobre 1825.

musicale. Galuppi ayant quitté la Russie en 1768, l'impératrice Catherine II ne voulut pas que les études du jeune artiste restassent inachevées, et elle l'envoya rejoindre son maître à Venise. Après être resté pendant quelque temps en cette ville, Bortniansky, sur les conseils de Galuppi lui-même, alla étudier ensuite à Bologne, à Rome et à Naples. Durant ce long séjour en Italie, qui ne dura pas moins de onze ans, il commença à écrire un assez grand nombre de compositions dans la forme et le style italiens: musique d'église, sonates de clavecin, pièces diverses, etc. En 1779, Bortniansky retournait en Russie, où il fut bientôt nommé directeur du chœur des chantres, qui, en 1796 seulement, reçut le titre de « chapelle impériale ». Il en conserva la direction jusqu'à sa mort, c'est-à-dire pendant près d'un demi-siècle, et c'est alors qu'il acquit la juste célébrité qui s'attache à son nom. « Dans tout ce qu'il avait produit jusqu'à son retour en Russie, dit Fétis, il s'était inspiré de la musique italienne de son temps; ce ne fut qu'à Saint-Pétersbourg que son génie se révéla dans ce qui constituait son originalité. Le chœur qu'il était appelé à diriger avait été organisé sous le règne du tsar Alexis Mikailovitch; mais, quoique déjà ancien, il laissait beaucoup à désirer pour la qualité des voix et pour le fini de l'exécution. Bortniansky fit venir des chanteurs de l'Ukraine et des diverses provinces de l'empire, choisissant les voix les plus belles, et les dirigeant par degrés vers une exécution parfaite dont on ne prévoyait pas même la possibilité avant lui. C'est par les soins de cet artiste remarquable que la chapelle impériale de Russie est parvenue à l'excellence qui est aujourd'hui l'objet de l'admiration de tous les artistes étrangers. C'est pour ce chœur incomparable que Bortniansky a écrit 45 psaumes complets à 4 et 8 parties dont les inspirations et le caractère sont d'une originalité saisissante. On lui doit aussi une messe grecque à trois parties et beaucoup de pièces diverses » (1).

Tel est le grand artiste auquel la chapelle impériale doit sa réor-

(1) Fétis: *Biographie universelle des Musiciens.* — Octave Fouque a dit de son côté, dans son intéressante Notice sur Glinka: « On remarque dans l'œuvre de Bortniansky, outre une messe et des psaumes, une suite de morceaux appelés *Chants des Séraphins*, et qui, en vérité, méritent leur titre, tellement ils sont empreints d'une lumineuse splendeur et revêtent, dans leur grandeur tranquille, un caractère d'auguste et paisible sérénité ».

ganisation, son complet développement et la perfection d'une exécution sans rivale et sans analogue dans aucun pays; tel est le compositeur qui, par ses œuvres, a porté la musique religieuse en Russie à son plus haut point de splendeur. Bortniansky a eu pour successeur, dans la direction de la chapelle impériale, Théodore Lvoff, artiste fort distingué, père du général Alexis Lvoff, qui lui-même succéda à son père dans cet emploi et qui, virtuose d'un ordre exceptionnel sur le violon, compositeur remarquable de musique religieuse, connu par plusieurs opéras, est surtout célèbre comme auteur de l'Hymne national russe, si justement populaire aujourd'hui en France. J'aurai, plus loin, à m'occuper de cet artiste intéressant (1).

II.

Nous sommes, en France, nés à la vie musicale depuis plus de deux siècles. La fondation régulière de notre Opéra remonte à l'année 1671; l'ouvrage considéré justement comme le premier type et la première manifestation du genre de l'opéra comique, *les Troqueurs*, fut représenté à l'ancien Opéra-Comique de la Foire en 1753, et depuis lors on a pu voir se succéder chez nous, sans interruption, toute une série de musiciens puissants ou charmants qui ont porté haut le drapeau de l'art national et ne l'ont jamais laissé fléchir. On peut dire pourtant que ce n'est que depuis un siècle, c'est-à-dire depuis la création du Conservatoire en 1794, que nous possédons réellement une école musicale, c'est-à-dire un groupement d'artistes unis par les mêmes idées, par les mêmes tendances, marchant vers le même but, professant les mêmes principes et donnant, musicalement, les preuves d'un nationalisme très réel, très accentué, autrement dit sinon d'une compréhension, du moins d'une manifestation toute particulière de

(1) Le nom de Théodore Lvoff a été omis par Fétis dans sa *Biographie universelle des Musiciens* et par moi-même dans mon Supplément à cet ouvrage. Je ne crois pas, d'ailleurs, qu'il soit mentionné dans aucun dictionnaire biographique publié en dehors de la Russie. Cet artiste fort instruit, mort le 14 Décembre 1836, a écrit, pour la seconde édition du recueil célèbre de chansons populaires russes publié par Pratsch, une préface dans laquelle il fait très justement ressortir l'incontestable affinité qui existe entre la musique populaire russe et la musique grecque.

vement intellectuel qui, depuis la Renaissance, a secoué le vieux monde européen, ils travaillaient en silence, se recueillaient en quelque sorte, jusqu'au jour où, sûrs d'eux enfin et confiants dans les forces qu'ils avaient en secret accumulées, ils firent en quelque sorte explosion et se présentèrent avec tous les avantages non seulement de la surprise, mais d'une expérience relativement facile et que leurs devanciers n'avaient acquise qu'au prix d'efforts et de travaux sans nombre. Si l'on joint à cela la très réelle originalité dont ils faisaient preuve, la saveur toute particulière qu'ils apportaient dans l'exercice d'un art auquel ils communiquaient une note nouvelle et imprévue, enfin la très grande habileté qu'une étude intelligente et persévérante leur avait fait acquérir, on comprendra sans peine le succès qui les accueillit dès qu'ils se manifestèrent d'une façon sérieuse.

D'ailleurs, le sentiment musical du peuple russe est naturel et très profond; on en a la preuve par les chants, les mélodies populaires si colorées, si savoureuses dont j'ai eu l'occasion de parler et qui témoignent de la faculté créatrice de la race dans cet ordre d'idées. Il était donc inévitable que cette faculté se manifestât un jour, avec les progrès de la civilisation, d'une façon plus haute et dans un sens tout à fait artistique. Il ne lui fallait pour cela que des encouragements, même indirects, et ils ne lui ont pas manqué, car depuis un siècle et demi la musique a été l'objet des soins de tous les souverains qui se sont succédé sur le trône de Russie. L'impératrice Anne, l'impératrice Élisabeth, l'impératrice Catherine, les tsars Paul 1er et Alexandre 1er, pour n'en point citer d'autres, firent tous leurs efforts pour propager dans leurs États le goût et le culte de l'art musical, appelant à leur aide, en qualité de directeurs de l'Opéra, ou de maîtres de chapelle, ou de chefs de la musique particulière du souverain, les plus célèbres compositeurs étrangers, tels que Galuppi, Martini (*lo Spagnuolo*), Paisiello, Sarti, Cimarosa, Boieldieu, Steibelt, etc., attirant chez eux, à prix d'or, les plus grands chanteurs et les plus fameux virtuoses du monde. Ils excitaient ainsi l'amour de la musique chez un peuple naturellement doué sous ce rapport, ils facilitaient son éducation, ils créaient les moyens matériels d'exécution, si bien qu'au bout d'un siècle de ces efforts la musique nationale sortait victorieusement de ses langes et ébranlait

le pays par l'éclosion d'une œuvre qui est considérée comme un chef-d'œuvre; je véux parler de l'opéra fameux de Glinka, *la Vie pour le Tsar*, qui est le signal superbe de l'émancipation de l'art national.

L'histoire de ces commencements du dilettantisme russe, à peu près connue dans son ensemble, reste, au moins pour nous autres étrangers, fort obscure dans ses détails. C'est par l'opéra italien, remplacé plus tard par l'opéra français, que la Russie commença son éducation musicale; c'est grâce à l'exemple des compositeurs étrangers que les artistes nationaux, après quelques essais plus timides que nombreux, prirent conscience d'eux-mêmes et purent, au bout d'un siècle, se lancer résolument dans la carrière et donner les preuves de leurs facultés. Mais les documents sont rares sur cette longue période et les renseignements précis malaisés à réunir, surtout pour qui ne connaît pas la langue, et même les ouvrages publiés en Russie (et en russe) restent, je crois, assez incomplets dans leur ensemble. Quelques-uns, qui ne sont pas spécialement musicaux, ne sont guère que des répertoires d'ouvrages représentés, quel qu'en soit le genre, sur les théâtres de Saint-Pétersbourg et de Moscou (1). Il faut donc se contenter d'envisager d'une façon presque superficielle ce chapitre concernant les commencements de l'histoire du théâtre musical en Russie.

C'est en 1735 qu'un compositeur napolitain, Francesco Araja, fut appelé à Saint-Pétersbourg par l'impératrice Anne Ivanovna pour y diriger les représentations d'une troupe lyrique italienne; cet artiste

(1) Voici une liste de quelques-uns de ces ouvrages: *Dictionnaire dramatique* (anonyme), publié en 1787, réimprimé en 1881; — *Fondation du Théâtre russe*, par A. Karabanow, 1819; — *Annales du Théâtre russe*, par P. Arapow, 1861 (c'est un répertoire qui se poursuit jusqu'à l'année 1825); — *Chronique des Théâtres Pétersbourgeois*, par A. Wolff, 1877, 2 vol. (continuation du précédent ouvrage, s'arrêtant à la fin du règne de l'empereur Nicolas); — *Aperçu historique de l'Opéra russe*, par V. Morkow, 1862; — *Le Théâtre russe à Saint-Pétersbourg et à Moscou, 1749-74*, par M. Longuinow, 1873; — *Histoire de l'opéra dans ses meilleurs représentants*, par M. K., 1874; — *Aperçu de l'histoire de la musique en Russie au point de vue de la culture et des mœurs*, par Vladimir Mikhnévitch, Saint-Pétersbourg, 1879. A tout cela il faut ajouter l'écrit publié en français par M. César Cui: *La musique en Russie* (Paris, Fischbacher, 1881), écrit relatif particulièrement à la période contemporaine et qui, sous ce rapport, a un peu les allures d'un pamphlet, mais dans lequel on trouve quelques rares renseignements rétrospectifs. J'aurai à m'en occuper plus loin.

devait y rester près de trente ans. Durant ce long séjour, il y écrivit et y fit représenter plusieurs opéras italiens: *Abiatare* (1737), *Semiramide* (1738), *Scipione*, *Arsace*, *Seleuco* (1744), *Bellerofonte*, *Alessandro nell'Indie.* Depuis vingt ans il habitait la Russie, où il n'avait cessé de diriger l'Opéra italien, lorsqu'en 1755 Élisabeth Petrovna, qui était montée sur le trône, conçut le projet, difficile à réaliser à cette époque, de créer un Opéra russe. En dépit des obstacles, on parvint, non sans peine, à réunir une troupe de chanteurs russes, fort médiocres sans doute, pour lesquels Araja fut chargé d'écrire un opéra, *Céphale et Procris*, dont le livret, en langue russe, lui avait été fourni par Soumarokof. Ce fut le premier essai d'un opéra écrit et chanté dans la langue nationale. Quel qu'en ait été le résultat, le premier effort était fait, et, pour peu florissante qu'elle fût pendant longtemps, la scène lyrique russe était fondée. L'Opéra italien tenait sans doute toujours le haut du pavé, mais elle vivait modestement aux côtés de celui-ci, et si la troupe russe se voyait chargée d'interpréter des ouvrages dont la musique était généralement écrite par des Italiens, si même elle était souvent appelée à chanter simplement des opéras italiens traduits en russe, la création d'une troupe lyrique nationale n'en était pas moins, en lui-même, un fait d'une extrême importance.

Araja, comblé d'honneurs et de richesses par l'impératrice, retourna dans sa patrie en 1759, après avoir écrit un autre drame russe à l'occasion du mariage du prince Pierre Fédérowitz. C'est sans doute à cette époque qu'un autre Italien, Manfredini, fut mandé à Saint-Pétersbourg pour y prendre la direction de l'Opéra italien. Cependant, en 1761, Araja était rappelé en Russie pour composer un nouvel opéra; mais le meurtre du tsar Pierre III l'effraya à tel point qu'il repartit en toute hâte pour l'Italie. Manfredini demeura donc à la tête de l'Opéra italien, pour lequel il écrivit, avec la musique de plusieurs ballets, celle de quelques opéras, entre autres *l'Olimpiade*, sur le poème bien connu de Metastasio.

Le règne de l'impératrice Catherine II fut une époque brillante pour la musique en Russie. Elle appela auprès d'elle plusieurs compositeurs étrangers qui, simultanément ou successivement, firent représenter un grand nombre d'ouvrages expressément écrits par eux pour l'Opéra italien. Ce fut d'abord Galuppi, qui n'y resta que peu de temps,

mais qui remporta un grand succès avec sa *Didone abbandonata*. Ce fut ensuite le célèbre Paisiello, dont le séjour fut plus prolongé, car il resta près de dix années en Russie, de 1776 à 1785. Paisiello écrivit pour la cour de Saint-Pétersbourg, outre plusieurs cantates et diverses compositions moins importantes, la musique de dix opéras qui comptent parmi les meilleures de ses œuvres: *la Serva padrona*, *il Matrimonio inaspettato*, *il Barbiere di Siviglia*, *i Filosofi immaginari*, *la Finta Amante* (ouvrage composé à l'occasion de l'entrevue de l'impératrice Catherine avec l'empereur Joseph II à Mohilow), *il Mondo della luna*, *Niteti*, *Lucinda ed Armidoro*, *Alcide al bivio* et *Achille in Sciro*. Ces divers ouvrages excitèrent parmi les dilettantes russes un véritable enthousiasme et mirent le comble à la gloire de Paisiello (1).

A peine était-il parti que Sarti, le maître de Cherubini, était appelé à Saint-Pétersbourg, pour y remplir les fonctions de maître de la chapelle impériale. Sarti écrivit d'abord un Psaume et un *Te Deum* en langue russe, puis fit représenter, en 1786, un opéra italien intitulé *Armida e Rinaldo*. Plus tard il composa un opéra russe, *la Gloire du Nord*. A cette époque il avait été chargé, par l'impératrice Catherine, d'organiser à Katerinoslaw un Conservatoire sur le modèle de ceux d'Italie, et lorsque, en 1795, les élèves de cette école vinrent se faire entendre dans un concert donné devant la souveraine, celle-ci s'en montra si satisfaite qu'elle éleva le compositeur au rang

(1) Si ce que dit Fétis est exact, on peut croire que Paisiello subit jusqu'à un certain point en Russie l'influence du caractère national, et il est permis de supposer qu'en retour les artistes de ce pays purent profiter de l'exemple qu'il leur donnait par ses œuvres; voici comment s'exprime cet historien, à propos de l'opéra bouffe *il Re Teodoro*, que Paisiello, s'arrêtant à Vienne au cours de son voyage de retour de Russie en Italie, écrivit et fit représenter dans cette capitale: — « Au moment même où sa belle imagination enfantait ce bel ouvrage, le bruit se répandait à Rome que Paisiello avait ressenti l'influence des glaces du Nord. L'origine de cette opinion se trouvait dans les partitions du *Barbier de Séville*, de *i Filosofi immaginari*, et de *il Mondo della Luna*, qui, transportées en Italie, n'avaient pas paru empreintes du charme répandu dans les ouvrages de la jeunesse de leur auteur. Soumis à l'impression du goût des peuples du Nord pour des combinaisons plus fortes que celle des airs, objet de la passion exclusive des Italiens, il avait multiplié dans ces partitions les morceaux d'ensemble, et avait jeté dans la coupe des ouvrages une variété de moyens et d'effets dont le mérite était mal apprécié par ses compatriotes ».

de la première noblesse et lui fit don de terres considérables afin de le fixer définitivement en Russie. C' est pendant le long séjour de Sarti à Saint-Pétersbourg que Martini, l'auteur de *la Cosa rara*, fut invité à venir prendre la direction de l' Opéra italien; il y écrivit un opéra bouffe, *gli Sposi in contrasto.* Puis ce fut Cimarosa, celui qu'on pourrait surnommer l'enchanteur, qui fut appelé en 1789 comme compositeur, et qui fit représenter trois ouvrages dont les succès furent éclatants, *Cleopatra, la Vergine del Sole* et *Atene edificata.* Dans l'espace de trois années, Cimarosa écrivit aussi, dit-on, jusqu'à 500 (!) morceaux divers pour le service de la cour et pour les personnages de la noblesse.

Déjà, sous l'impératrice Élisabeth, qui, dit-on, frappait impitoyablement d'un amende de 50 roubles ceux de ses invités qui se trouvaient dans l'impossibilité d'assister à l'un des spectacles de la cour, la société russe se montrait très friande des représentations italiennes. Avec l'impératrice Catherine II ce fut comme une sorte de frénésie. On comprend d'ailleurs qu'avec des artistes comme ceux que je viens de nommer et les œuvres qu'ils apportaient à la scène, les moyens d' exécution avaient dû se perfectionner de plus en plus et d'une façon considérable. Des chanteurs fameux, des virtuoses d'une immense renommée, tels que Marchesi, Bruni, la Todi, la Pozzi, la Gabrielli et bien d'autres avaient été attirés à prix d'or à Saint-Pétersbourg pour interpréter ces œuvres, des soins tout particuliers avaient été apportés au recrutement de l'orchestre et des chœurs, le travail des études avait pris de jour en jour une plus grande importance, et l'ensemble était devenu digne en tous points de la tâche qui incombait à chacun. Or, ce que gagnait l'opéra italien au point de vue de l'exécution, l'opéra russe le gagnait naturellement de son côté. D'autre part, l' éducation du public se formait, le goût de la musique se généralisait de plus en plus, et les progrès de l'art se manifestaient insensiblement.

L'impératrice Catherine, au surplus, quelle que fût son affection pour l'opéra italien, ne négligeait et n'oubliait point pour cela l'opéra russe. Elle secondait même si bien les efforts qui commençaient à se produire discrètement de ce côté, qu'elle écrivit elle-même les poèmes de cinq opéras en langue russe. La musique d'un de ces opéras, intitulé *Fedoule*, fut écrite par un compositeur russe, Fomine,

auteur de plusieurs autres ouvrages, dont un surtout, un opéra-comique qui avait pour titre *le Meunier d'Ablécimow*, représenté le 20 janvier 1779, rendit son nom extrêmement populaire. A la même époque que Fomine, il faut citer quelques autres musiciens russes qui se produisirent aussi à la scène: Matinsky, Boulane, puis, un peu plus tard, Volkoff, Alabieff, les frères Titoff. Ce n'était pourtant là que des préliminaires, des essais un peu timides encore, et jusqu'à un certain point exceptionnels. Les temps n'étaient pas mûrs, et bien des années devaient s'écouler encore avant qu'on vît naître, fleurir et s'épanouir l'art vraiment national.

En 1803, sous le règne du tsar Alexandre I[er], l'opéra italien fut remplacé à Saint-Pétersbourg par l'opéra français. Boieldieu, appelé en Russie par l'empereur, y fit un séjour de huit années, pendant lesquelles il fit représenter neuf ouvrages expressément écrits pour le service de la cour et qui obtinrent de grands succès: *Aline, reine de Golconde*, *Amour et mystère, Abderkhan*, *un Tour de soubrette*, *la Jeune Femme colère*, *Télémaque*, *les Voitures versées*, *la Dame invisible*, *Rien de trop*, sans compter des chœurs nouveaux pour l'*Athalie* de Racine, qu'il remit en musique après tant d'autres. Boieldieu, étant revenu en France en 1811, eut pour successeur Steibelt, qui écrivit aussi deux opéras français, *Cendrillon* et *Sargines*.

Pendant ce temps, l'opéra russe, à part quelques exceptions que j'ai fait connaître, restait encore presque entièrement confiné dans des mains étrangères. Beaucoup d'ouvrages russes étaient écrits par des compositeurs italiens, tels que Soliva père, Sapienza, et surtout Cavos, qui, souvent, et par erreur, a été considéré comme un musicien russe, parce que, bien que Vénitien de naissance et d'origine, il passa quarante-deux années de sa vie en Russie, où il s'établit en 1798 et où il mourut en 1840, après avoir occupé à Saint-Pétersbourg une situation artistique exceptionnellement importante (1).

(1) Né en 1775 à Venise, Catterino Cavos, qui fut presque un enfant prodige (car à douze ans il écrivit une cantate en l'honneur de l'empereur d'Autriche Léopold II et à quatorze ans il était organiste à l'église Saint-Marc), mourut à Saint-Pétersbourg le 28 Avril 1840. Certains écrivains l'ont si bien supposé Russe qu'ils se sont efforcés de modifier dans un sens slave l'ortographe de son nom, en l'écrivant *Kavoss*.

Quoique étranger, Cavos a droit d'ailleurs à une mention dans l'histoire de la musique russe. Devenu directeur de la musique et chef d'orchestre des théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, il écrivit pour eux seize opéras, six ballets et la musique de six drames. Il est assez remarquable que le sujet d'un de ses opéras, *Ivan Soussanine*, était précisément celui de *la Vie pour le Tsar*, l'opéra de Glinka qui est le véritable point de départ de l'art national russe, la première et éclatante manifestation de sa personnalité. Voici les titres de la plupart de ses autres ouvrages: *les Ruines de Babylone*, *le Phénix*, *la Force d'Élie*, *le Prince invisible*, *le Règne de douse heures*, *l'Inconnu*, *la Poste de l'amour*, *un Nouvel Embarras*, *le Cosaque poète*, *les Trois Bossus*, *la Fille du Danube*, *le Fugitif*. Tous ces ouvrages sont écrits sur texte russe. Cavos a composé aussi un opéra français, *les Trois Sultanes*. M. César Cui, qui, en tant que critique, n'est pas l'indulgence même, apprécie ainsi le rôle musical de Cavos: — « Ses opéras sont d'un style plus large que ceux de ses prédécesseurs; il s'y trouve plus de richesses mélodiques et instrumentales; on y voit une intention évidente d'assimilation de l'élément russe; mais le fond reste italien malgré tout. Plusieurs des opéras de Cavos eurent un grand succès et restèrent au répertoire pendant un certain nombre d'années, au commencement de ce siècle. Ils sont oubliés maintenant » (1).

Nous approchons du moment où va luire l'aube du véritable opéra russe, de l'opéra national, autochtone. La personnalité de Glinka va surgir, éclatante, magnifique, et dans deux œuvres superbes affirmer la puissance d'un art jeune, nouveau, vigoureux et profondément original.

Mais avant de parler de lui, il faut encore en quelques mots signaler les essais — on peut à peine dire les efforts — d'un artiste estimable qui, avec des dons heureux, ne jouissait pas malheureusement des avantages d'une instruction musicale assez étendue et assez solide pour les mettre en pleine valeur et pour en tirer tout le parti possible. Il s'agit ici du compositeur Verstovsky, auteur de sept opéras, dont un au moins, celui intitulé *la Tombe d'Askold*, représenté en 1835, devint réellement populaire et lui valut une re-

---

(1) *La Musique en Russie.*

nommée presque brillante. Mais Verstovsky, artiste bien doué au point de vue de l'inspiration, mélodiste élégant et gracieux, n'avait pas la souplesse et l'habileté de main nécessaires pour tirer de ses chants tout le profit qu'un musicien instruit aurait pu leur demander. Il ne savait ni développer une idée, ni construire un morceau, ni combiner ensemble les voix et les instruments de façon à leur faire produire les effets qu'exige impérieusement la musique dramatique. C'était, en somme, plutôt un amateur distingué qu'un artiste au vrai sens du mot. Néanmoins, sa *Tombe d'Askold* a joui longtemps de la faveur du public, et je ne sais si on ne la joue pas encore de temps à autre (1).

Enfin, voici venir Glinka, et *la Vie pour le Tsar* va révolutionner la Russie musicale et la faire entrer, c'est bien le cas de le dire, dans le concert des nations européennes.

III.

Glinka.

Michel-Ivanovitch Glinka, qui, après un demi-siècle, est encore considéré comme le premier musicien de la Russie, le compositeur national par excellence, appartenait à une famille noble de propriétaires aisés qui habitait, dans le gouvernement de Smolensk, le village

(1) M. César Cui s'exprime ainsi au sujet de Verstovsky : — « Ses opéras seraient mieux nommés des vaudevilles ; aussi, nonobstant ses facultés de mélo-

Novospasskoïé, lequel était la propriété de son père, capitaine en retraite. Né dans ce village le 20 Mai 1804, mort jeune encore, en 1857, il montra de bonne heure un goût passionné et de rares aptitudes pour la musique, que sa famille ne chercha pas à entraver. Doué d'un esprit un peu mystique, il raconte dans ses *Mémoires* que les grandes cérémonies religieuses de l'église de Novospasskoïé remplissaient son âme d'enfant d'un poétique enthousiasme, et qu'il était surtout ravi par le son des cloches; et cela à tel point qu'il passait des heures entières à imiter ces sonorités en tapant de toutes ses forces sur des bassins de cuivre (1). Mais bientôt il allait trouver, à son amour pour la musique, un aliment plus substantiel. Un de ses biographes français, Octave Fouque, a raconté ainsi les faits:

..... A cette époque, le père de Glinka était quelque peu embarrassé dans sa fortune; aussi ne voyait-on pas à Novospasskoïé le luxe fastueux qui d'ordinaire entourait l'existence des grands propriétaires russes. Mais madame Glinka avait un frère en meilleure situation, et qui, entre autres avantages, possédait celui de pouvoir entretenir un orchestre. Quand les Glinka recevaient, ils priaient leur parent de leur envoyer des musiciens, qui tantôt faisaient danser, tantôt donnaient des concerts. Un soir, ces artistes jouèrent un quatuor de Crusel pour clarinette, violon, alto et basse. Le petit Michel avait alors dix ou onze ans; il fut extraordinairement frappé de cette audition. Pendant deux jours il ne put penser à autre chose: tout entier au souvenir de ce poétique accord d'instruments, il vivait comme dans un rêve extatique, ne donnant à ses travaux d'écolier qu'une

---

diste, malgré la popularité qu'ont obtenue bon nombre de ses mélodies (celles de l'opéra *la Tombe d'Askold*, principalement), il est impossible de le considérer comme un des créateurs de l'opéra russe. Sa musique, nous aimons à le répéter, porte bien un certain cachet de nationalité, mais elle est encore fort loin de ce que nous entendons par musique d'opéra; on n'y trouve pas trace de ces riches contrastes, de ces élans dramatiques, de ce coloris instrumental, qui sont les *requisita* d'aujourd'hui, qualités exigeant toutes non seulement un talent souple et vigoureux, mais en même temps un profond savoir technique ». Verstovsky, qui avait rempli les fonctions d'inspecteur des théâtres de Moscou, est mort au mois de Novembre 1862.

(1) Les *Mémoires* de Glinka, écrits par lui en russe, ont été publiés après sa mort par sa sœur, M.me Schestakow, qui a voué à la mémoire du compositeur un véritable culte. Insérés d'abord dans une des revues importantes de Saint-Pétersbourg, il en a été fait ensuite un tirage à part à un nombre très limité d'exemplaires.

attention distraite. Le professeur de dessin s'en aperçut, et gourmanda son élève sur la passion musicale qu'il avait fini par deviner: « Que voulez-vous ? répondit l'enfant ; *la musique, c'est mon âme !* »

L'orchestre de son oncle devint pour le jeune Glinka la source des jouissances les plus vives. A l'heure du souper se faisait entendre un octuor composé de deux flûtes, deux clarinettes, deux cors et deux bassons, qui jouaient des morceaux originaux russes. Cette sonorité douce et voilée, la mélancolie des chants eux-mêmes dégageaient une poésie intense. Dans quelques années, Glinka devenu homme, au moment de se jeter dans la carrière du compositeur, se souviendra des chants nationaux qui ont entouré son enfance d'une si suave atmosphère musicale; il voudra devenir et deviendra le fondateur d'une nouvelle école, qui prendra racine dans les entrailles mêmes du sol de la patrie (1).

Glinka avait treize ans lorsque son père le plaça, à Saint-Pétersbourg, dans une pension dépendant de l'Institut pédagogique fondé récemment pour les enfants de la noblesse. Il y fit d'excellentes études, et particulièrement y apprit, avec la facilité naturelle aux Russes pour les langues étrangères, le latin, le français, l'allemand, l'anglais et le persan. Mais ces études ne l'empêchaient pas de se livrer à la pratique de l'art qu'il chérissait par dessus tout. Il travaillait avec ardeur le piano et le violon, le piano surtout, pour lequel il reçut des leçons de John Field et de Carl Mayer. Plus tard il devint, à Berlin, l'élève de Dehn pour l'harmonie. On va voir à quel point était poussé son amour de la musique, et de quelle façon intelligente il l'entretenait. Il avait à peine vingt ans lorsque, un peu souffrant, — sa santé était précaire, et il fut malade toute sa vie — il alla faire un voyage dans le Caucase pour prendre les eaux. Sa cure terminée, il revint à Novospasskoïé, dans la maison paternelle, et voici comme il raconte, dans ses *Mémoires*, quelles étaient alors ses occupations musicales:

La surexcitation nerveuse produite par l'usage des eaux sulfureuses, et aussi la multitude d'impressions nouvelles qui s'étaient pressées dans mon cerveau, avaient mis le branle à mon imagination. Je repris l'étude de la musique avec une nouvelle ardeur. Deux fois par semaine nous recevions des amis, et l'orchestre se faisait entendre. Je préparais ces séances de la façon suivante: je faisais d'abord

---

(1) Octave Fouque : *Michel Ivanovitch Glinka.*

répéter à part chaque artiste, à l'exception des plus forts, jusqu'à ce qu'il n'y eût plus une seule note fausse ou douteuse. Je pus ainsi étudier à fond les procédés des maîtres de l'orchestre. Je me rendais compte ensuite de l'effet général en dirigeant moi-même l'exécution, mon violon à la main. Quand le morceau allait bien, je m'éloignais de quelques pas, et je jugeais ainsi à distance. Voici les principales pièces qui composaient le répertoire. D'abord des ouvertures: *Médée, l'Hôtellerie portugaise, Lodoïska, Faniska, les Deux Journées,* de Cherubini (les deux premières étaient mes préférées); *Joseph, le Trésor supposé, l'Irato,* de Méhul; *Don Juan, la Flûte enchantée, la Clémence de Titus, les Noces de Figaro,* de Mozart; *Léonore* (en *mi* majeur), de Beethoven; puis des symphonies de Mozart (en *sol* mineur), de Haydn (en *si* bémol), de Beethoven (en *ré* majeur). On ne jouait pas encore d'ouvertures de Rossini.

Cette façon pratique d'étudier l'instrumentation n'était pas trop maladroite, il faut en convenir, et dut porter de bons fruits. En même temps, Glinka s'essayait à la composition en écrivant quelques morceaux de piano et des romances.

A peine ses études terminées, il était entré dans l'administration et avait obtenu un emploi à la direction du ministère des voies et communications. Mais il ne le conserva que peu de temps. A l'abri du besoin par sa famille, il reprit sa liberté, et commença à ne plus vivre que pour et par la musique. Malgré sa timidité, on pourrait presque dire sa sauvagerie naturelle, il se met alors à courir le monde et les soirées, se mêle à une société de jeunes gens très riches, très instruits, très artistes: le prince Galitzin, le comte Wielhorski, les frères Tolstoï, etc., saisissant toutes les occasions de faire de la musique ou d'en composer, organisant et dirigeant de grandes fêtes artistiques, se produisant même comme chanteur et comme acteur dans des représentations lyriques, se livrant enfin à une sorte de dilettantisme forcené (1). Un nouveau et curieux passage de ses

---

(1) Le prince Michel Galitzin, grand amateur de musique et violoncelliste distingué, se fit une réputation sous ce rapport. Il eut pour fils le prince Georges Galitzin, qui doit être compté au nombre des musiciens russes les plus intéressants. C'est le prince Georges Galitzin, qui, exilé par ordre de l'empereur à cause de ses opinions politiques avancées, parcourut l'Allemagne, l'Angleterre et la France en donnant partout de grands concerts qu'il dirigeait lui-même et dans lesquels il s'efforçait de faire connaître la musique russe et particulièrement celle

Mémoires va nous faire voir ce qu'il en était et de quelle façon il se prodiguait:

A la fin d'Août 1828, dit-il, Galitzin, Tolstoï, d'autres jeunes gens et moi eûmes l'idée de donner une sérénade publique sur l'eau. Nous prîmes deux embarcations que nous illuminâmes avec des lanternes vénitiennes. Dans l'une montèrent les organisateurs de la fête, dans l'autre les trompettes du régiment des chevaliers-gardes. Sur la poupe de la première était un piano, à l'aide duquel j'accompagnais et dirigeais les chœurs. Je me rappelle l'excellent effet produit par la voix de ténor de Tolstoï dans les romances. Le chœur de *la Dame blanche*, de Boieldieu: « Sonnez, sonnez », fut très bien exécuté. Après chaque morceau de chant, les fanfares éclataient sur la seconde barque. Les instruments à clefs et à pistons n'avaient pas encore été inventés, et l'oreille ne souffrait pas des sons faux et discordants dont on l'agace aujourd'hui. Une mazurka du comte Michel Yourievitch Wielhorski, écrite spécialement pour trompettes, produisit sur moi une forte impression. Plus tard j'ai composé le *Slavsia* de *la Vie pour le Tsar* en vue de trompettes simples; et s'il était possible aujourd'hui de former un orchestre pareil à celui qui concourait à nos sérénades, il est certain que ce final serait d'un plus grand effet.

Il fut parlé de notre sérénade dans *l'Abeille du Nord;* ce succès nous encouragea à tenter autre chose. Nous donnâmes bientôt une représentation au prince Kotchoubey, président du conseil de l'empire. Nous étions seize jeunes gens, parmi

---

de Glinka, ainsi que la sienne propre. Se trouvant à Paris en 1861, il assista aux débuts et au succès des concerts populaires fondés par Pasdeloup, et en 1865, autorisé à rentrer en Russie, il organisa sur leur modèle, à Moscou, dans la salle du Grand-Manège, des concerts de musique classique, avec des places à 20 kopeks (environ 75 centimes). Le prince Georges Galitzin s'est fait connaître comme compositeur par deux Messes, deux Fantaisies pour orchestre, de nombreux morceaux de chant et de danse, deux Méthodes de chant, etc. Il mourut au mois de Septembre 1872. — Le comte Michel Yourievitch Wielhorski était aussi un remarquable amateur de musique pratiquant, élève de Kiesewetter, qui s'était lié d'amitié avec Beethoven. Il était l'âme des concerts d'amateurs de Saint-Pétersbourg et dirigea avec son oncle, le comte Mathieu Wielhorski, des concerts spirituels. On lui doit un assez grand nombre de compositions, parmi lesquelles une symphonie, un quatuor pour instruments à cordes, des chœurs sans accompagnement et un opéra, *les Tsiganes*, d'après le poème de Pouschkine, que la mort ne lui permit pas d'achever. Né le 31 Octobre 1787, le prince Michel Wielhorski mourut le 9 Septembre 1856. Il avait un frère, le comte Joseph Wielhorski, amateur aussi et exécutant distingué sur le piano, qui a publié de nombreuses compositions pour cet instrument.

lesquels Bachoutski, Stéritch, Protassof ; nous avions un orchestre, avec Mayer au piano. Costumé en femme, je jouai le rôle de donna Anna dans une traduction du *Don Juan* de Mozart ; puis j'improvisai au piano.

Nous donnâmes une autre représentation au palais de Tsarkoe-Sélo. On y chanta une sérénade de moi et des couplets avec chœur que j'avais composés sur des vers de Galitzin. Ivanof chantait les couplets ; les chœurs étaient confiés aux chanteurs de la chapelle impériale, dont Ivanof lui-même faisait partie.

De là nous allâmes à Marino, dans le gouvernement de Novgorod-la-Grande, à deux-cents verstes de Péterbourg, chez la princesse Stroganof. J'y jouai Figaro dans *le Barbier de Séville*.....

Mais cette vie de simples plaisirs artistiques ne pouvait durer longtemps. Glinka le sentait, et il songeait qu'il lui fallait travailler d'une façon plus sérieuse. C'est alors qu'il forma le projet d'un voyage en Italie, pour se mettre au courant du mouvement musical de ce pays, projet que son père contrecarra d'abord, et auquel pourtant il finit par consentir. Au printemps de 1830 (exactement le 25 Avril) Glinka partit donc, en compagnie de son ami Ivanof, pour aller prendre les eaux en Allemagne et de là se rendre en Italie (1). Ils arrivèrent à Milan, où Glinka resta une année et où il prit quelques

---

(1) Ivanof est ce chanteur russe qui se fit une si grande renommée en Italie comme chanteur italien, et devint l'ami de Rossini. Il se produisit pour la première fois à Paris en 1833, et voici ce qu' on lisait à son sujet dans la *Revue musicale* du 5 Octobre 1833 : — « L'empereur de Russie a une musique de chapelle composée uniquement de voix de basses. Un jeune homme s'y fait remarquer par un sentiment musical des plus rares, et il est envoyé à Naples aux frais de son souverain pour se perfectionner dans l' art du chant. Il travaille en effet, reçoit les conseils d'une célèbre cantatrice et fait des progrès rapides. Mais tout ce qu'il voit et entend fait naître en lui un goût si prononcé pour son art, qu'il prend la résolution de ne plus retourner dans sa froide patrie. Les directeurs du Théâtre-Italien passent à Naples, l'entendent, l'engagent et le ramènent à Paris. Or, cette basse-taille de la chapelle impériale de Russie, c' est le ténor Ivanof, dont la voix fraîche et pure a fait sensation mardi dans la salle des Italiens ». J'ai à peine besoin de faire remarquer qu'Ivanof ne posséda jamais une voix de basse-taille, et que toute sa vie il fut ténor. Mais ce qu'il y a de curieux, c'est que le tsar Nicolas se montra très courroucé, paraît-il, de ce que le jeune chanteur ne fût pas rentré en Russie à l'expiration de son permis de voyage. Ivanof n'y rentra jamais d'ailleurs, et, arrivé au terme de sa carrière artistique, se retira tranquillement à Bologne, où il mourut le 7 Juillet 1880. Il était né à Pultava en 1809.

leçons de Basili, directeur du Conservatoire de cette ville. Il fréquenta les théâtres, assista à la première représentation de *la Sonnambula* de Bellini, se lia avec quelques artistes, et même composa et publia quelques morceaux de piano, qui n'étaient autres que des arrangements et des fantaisies sur des thèmes de Rossini, de Donizetti ou de Bellini. Il alla passer ensuite quelques mois à Naples, puis revint à Milan, et en 1832 partit pour Berlin. Chose assez singulière, c'est pendant son séjour en Italie que lui vint pour la première fois cette pensée qui devait le conduire à la gloire, la pensée d'écrire de la « musique russe ». Il le constate ainsi dans ses *Mémoires*: — «....Quant à mes essais de composition à cette époque, dit-il, je les considère comme ayant été assez malheureux. Je fus à même de faire d'utiles réflexions sur cette branche de mon art, mais tous les morceaux que j'écrivis pour faire plaisir à mes amis de Milan, et qui furent fort obligeamment édités par Giovanni Ricordi, ne servirent qu'à me prouver que je n'avais pas encore trouvé ma voie, et que jamais je n'arriverais à me faire sincèrement italien. *La nostalgie de la patrie m'amena peu à peu à l'idée d'écrire de la musique russe.* » Cette idée ne l'abandonnera plus désormais.

A Berlin, Glinka prend pendant plusieurs mois des leçons de Dehn, excellent théoricien qui était conservateur de la partie musicale de la Bibliothèque royale et collaborateur de la *Gazette musicale de Leipzig*. Il apprend de lui la fugue et l'art des développements, ce qui ne l'empêche pas de composer quelques morceaux et de songer toujours à son projet de création d'une musique russe, qui, il le disait lui-même, hantait son esprit. On le verra d'ailleurs par ce fragment d'une lettre qu'il adressait alors à un de ses amis de Saint-Pétersbourg:

..... Je ne resterai pas longtemps ici, et j'ai la plus grande hâte de voir venir le moment de t'embrasser. J'ai un projet en tête, une idée..... ce n'est peut-être pas le moment de faire une entière confession; peut-être, si je te disais tout, craindrais-je de trouver peints sur ton visage les signes de l'incrédulité..... Faut-il tout te dire?..... Je pense que je pourrais, moi aussi, donner à notre théâtre un ouvrage de grandes proportions. Ce ne sera pas un chef-d'œuvre, je suis le premier à l'admettre, mais enfin ce ne sera pas si mal!..... Qu'en dis-tu? L'important est de bien choisir le sujet. De toute façon, il sera absolument national. *Et non*

seulement le sujet, mais la musique : je veux que mes chers compatriotes se trouvent là comme chez eux, et qu'à l'étranger on ne me prenne pas pour un glorieux, un présomptueux qui se pare, comme le geai, des plumes d'autrui. Je commence à m'apercevoir que je pourrais t'ennuyer en prolongeant outre mesure une description de ce qui est encore dans les limbes de l'avenir. Et qui sait si je trouverai en moi la force et le talent nécessaires pour remplir la promesse que je me suis faite ?.....

Il trouva l'un et l'autre, et il trouva surtout, en rentrant dans son pays, des esprits jeunes, ardents, préparés à le comprendre, à l'aider et à le pousser dans la voie où il voulait s'engager. De retour à Saint-Pétersbourg, où il se fixait désormais, il se vit bientôt, en effet, introduit dans une société de gens de lettres, de poètes, d'artistes, dont les préoccupations intellectuelles présentaient plus d'un point de commun avec ses propres idées. C'était Pouschkine, c'était Gogol, et Koukolnik, et Pletnef, et Joukovski, d'autres encore. On se réunissait chez ce dernier, qui, en sa qualité de précepteur du césarévitch (depuis Alexandre II), demeurait au Palais d'hiver. « Là, comme on l'a dit, s'agitaient les problèmes littéraires et soufflait un esprit de renaissance dont l'ambition était de faire passer dans le drame, le roman, les pièces de théâtre, ce que les mœurs, les croyances, les traditions de la Russie renferment de traits caractéristiques. Glinka assistait au réveil de la poésie nationale, et parmi tous ces hommes de talent qu'animait une pensée conforme à la sienne, il osa parler de son désir de fonder l'opéra russe. Avec quel empressement fut accueilli Glinka, il est facile de l'imaginer. Le cercle des poètes rénovateurs fit fête à ce musicien jeune et plein de sève, dont le talent était apprécié, et qui avait résolu de secouer le joug étranger pour dresser, lui aussi, son autel à la patrie » (1).

On se rappelle les paroles de Glinka : « L'important est de bien choisir le sujet ». Pour écrire une musique d'un caractère national, il fallait un sujet national. Joukovski indiqua celui d'*Ivan Soussanine*, qui rappelle l'un des épisodes les plus sombres et les plus dramatiques de l'histoire du peuple russe et de sa lutte contre les Polonais alors tout-puissants, et Glinka comprit aussitôt tout le parti

---

(1) Octave Fouque : *Michel Ivanovitch Glinka.*

qu'il pourrait tirer d'une action si émouvante. C'était en 1613: les Polonais, à la suite de la mort du tsar Boris Godounof, avaient envahi l'empire russe et s'étaient avancés jusqu'à Moscou: la nation tout entière, sentant le danger que courait son indépendance, se serrait autour du jeune Mikhaïl-Fédorovitch Romanof, qui venait d'être élu tsar, et, selon les chroniques, les Polonais avaient formé le projet de s'emparer de la personne du nouveau souverain. Quelques-uns de leurs chefs, le cherchant et ne sachant où le trouver, s'adressent à un paysan, Ivan Soussanine, en cachant leur condition, et lui ordonnent de les mener auprès de son maître. Ivan, qui flaire une trahison, fait bravement le sacrifice de sa vie pour sauver son souverain et son pays: il feint d'obéir, et pendant qu'il envoie Vania, son fils adoptif, prévenir le tsar du danger qui le menace, il égare les Polonais jusqu'au fond d'une forêt presque impénétrable, d'où il leur est impossible de retrouver leur chemin. Puis, quand ceux-ci s'aperçoivent qu'ils ont été trompés, le malheureux est par eux mis à mort et tombe, héros obscur, victime de son dévouement.

Glinka fut saisi par la grandeur, la couleur, le pathétique, et surtout le caractère national que lui offrait une telle action transportée à la scène, et comprit rapidement le parti qu'il en pourrait tirer au point de vue musical. Il traça lui-même le plan du drame, et, lorsqu'il l'eût bien établi, il s'adressa, pour en écrire le texte, au baron de Rosen, secrétaire du césarévitch, qui, quoique allemand, consentit sans peine à se faire son collaborateur. On conçoit qu'un tel sujet, habilement mis en scène et augmenté d'incidents caractéristiques, tels que la fête brillante au camp des Polonais qui constitue le second acte, et le dénouement magnifique et plein de grandeur qui montre l'entrée solennelle du tsar dans sa capitale, était de nature à exalter l'inspiration du compositeur en même temps qu'à exciter l'enthousiasme d'un public pour qui, chacun le sait, le patriotisme n'est pas un vain mot. Aussi l'intérêt puissant du drame, la haute valeur de la musique, la splendeur si originale de la mise en scène, le caractère entièrement nouveau de l'œuvre prise en son ensemble, tout cela valut-il un immense triomphe à *la Vie pour le Tsar* (c'est le titre qui avait éte définitivement adopté) lorsque cet ouvrage parut pour la première fois, au théâtre impérial de Saint-Pétersbourg, le 27 Septembre (9 Octobre) 1836, joué par le grand

chanteur Pétrof (Ivan), M.lle Vorobief, plus tard M.me Pétrovna (Vania), M.me Stepanovna (Antonide), et le ténor français Charpentier, qui se faisait appeler au théâtre Léonof (Sabinine).

En dépit de l'étonnement et presque de l'hostilité de quelques-uns, que déroutait le caractère nouveau de l'œuvre, l'apparition de *la Vie pour le Tsar* fut le signal d'un éclatant succès et prit le caractère d'un véritable évènement national. Non que l'œuvre entière porte un cachet exclusivement réformateur et d'une complète nouveauté. Il s'y retrouve bien par-ci par-là des ressouvenirs de cette influence italienne que Glinka voulait combattre, principalement dans les grands ensembles vocaux, qui sont volontiers écrits à la manière de Bellini et de Donizetti. Mais à côté de cela quelle teinte de mélancolie dans divers morceaux, entre autres dans la romance de Vania, et dans la scène qui, dans la cabane de Soussanine, précède l'arrivée des Polonais! Puis, quel sentiment dramatique dans tout le tableau de la forêt, alors que le brave paysan court héroïquement à la mort pour sauver son empereur! C'est ici qu'on trouve une véritable originalité, qu'on rencontre des rythmes étranges, imprévus (Glinka emploie parfois des mesures à 5 temps, et même à 7 temps), aussi bien que dans l'épilogue de l'entrée du tsar à Moscou, qui est véritablement d'une splendeur et d'une grandeur épiques! Puis, de temps à autre, l'emploi de chants populaires, introduits avec habileté, traités avec talent, viennent donner à l'ensemble de l'œuvre une couleur et un cachet tout particuliers. Ce procédé, imaginé par Glinka, est devenu familier à ses successeurs, et il est un de ceux qui donnent à la musique russe actuelle son caractère et sa personnalité, qui la différencient des autres styles et des autres écoles. En réalité, si la partition de *la Vie pour le Tsar* n'est pas peut-être un chef-d'œuvre accompli, c'est du moins une œuvre de premier ordre, tout ensemble par les tendances qu'elle révèle, par le style qu'elle consacre en partie, et par sa propre valeur musicale. Voici d'ailleurs, à son sujet, l'opinion d'un musicien compatriote de l'auteur; M. César Cui en parle en ces termes dans son livre *la Musique en Russie:*

La musique de *la Vie pour le Tsar* est toute empreinte de nationalité russe et polonaise. Dans tout l'opéra, il ne se rencontre peut-être pas une seule phrase musicale ayant plus d'affinité avec la musique de l'Europe occidentale qu'avec celle des Slaves. Une nuance aussi marquée de nationalité, réunie aux plus hautes

conditions de l'art, ne se retrouve, ce nous semble, que dans *le Freischütz*. Pourtant Glinka ne s'est servi que d'un nombre très restreint de thèmes nationaux pour marquer le caractère essentiellement russe de sa musique : un mélodiste aussi fertile n'avait pas besoin de chercher des idées en dehors de lui-même. Ses mélodies à lui portent l'empreinte profonde du caractère russe ; on peut en dire autant des harmonies qu'il y adapte. La nuance polonaise est reproduite avec moins de vérité, d'une manière plutôt extérieure et superficielle. Glinka ne la représente que par les rythmes fortement cadencés de la polonaise et de la mazurka, qu'on entend aussitôt que les Polonais paraissent en scène. C'est un moyen facile, voyant, satisfaisant pour un auditeur peu exigeant, mais il est insuffisant dans les épisodes dramatiques. On peut bien être Polonais, sans chanter constamment des mazurkas et des polonaises.....

..... Par cet ouvrage, où l'inspiration est si étroitement unie à l'habileté technique, Glinka a créé de toutes pièces l'école d'opéra russe. *La Vie pour le Tsar* est née comme Minerve, — tout armée, — et son auteur, du premier coup, a trouvé une place parmi les plus grands compositeurs. Un musicien peut-il commencer sa carrière avec plus d'éclat ? Si *Robert le Diable* eût été le véritable début de Meyerbeer, cette entrée dans la carrière n'aurait pas eu plus d'éclat. En effet, y a-t-il beaucoup d'opéras où, l'action du drame et le coloris local étant strictement observés, on ne compte que quatre ou cinq morceaux médiocres, contre vingt-cinq autres magnifiques ? Le contraire n'arrive que trop souvent, sans nuire à leur réputation, même aux compositeurs le plus en renom, dont les partitions, à l'exception de deux ou trois morceaux réussis, abondent en lieux communs.

Il n'est peut-être pas sans intérêt non plus de noter les impressions de Glinka à l'apparition de son œuvre devant le public, de faire connaître son état d'esprit et le trouble dont il était naturellement agité dans une circonstance aussi solennelle. Voici comme il se raconte lui-même dans ses *Mémoires*:

Impossible de décrire les sensations que j'éprouvai ce soir-là, surtout au commencement de la représentation. Nous occupions, ma femme et moi, une loge du second rang, toutes celles du premier étant réservées aux principaux fonctionnaires de l'État et aux familles de la cour. Le premier acte alla bien : le trio fut vigoureusement applaudi. Le second acte, celui où les Polonais étaient en scène, se joua tout entier au milieu d'un silence profond. J'avais compté sur la polonaise, sur la mazurka, si vivement appréciées à la lecture par les musiciens de l'orchestre. Je fus navré de voir l'accueil glacial qui était fait à ces morceaux. Je montai sur la scène, où le fils de Cavos, à qui je fis part de mes impressions,

Glinka fut nommé non point, comme on l'a dit par erreur, maître de la chapelle impériale, mais régent du chœur de cette chapelle. Théodore Lvoff, le maître de la chapelle, était mort le 14 Décembre 1836, et c'est son fils, Alexis Lvoff, le futur auteur de l'Hymne national russe, qui était appelé à lui succéder. La nomination de celui-ci et celle de Glinka sont du 1er ou du 2 Janvier 1837. En sa nouvelle qualité, Glinka dut bientôt entreprendre un voyage en Finlande et dans la Petite-Russie, à la recherche de voix destinées au service de la chapelle, dont on réorganisait le personnel. Cela ne l'empêcha pas de songer à un nouvel ouvrage, et de s'en occuper assez rapidement. Sur le conseil d'un auteur dramatique très populaire à cette époque, le prince Schakhovskoï, il choisit pour sujet de cet ouvrage l'un des premiers poèmes de Pouschkine, *Rousslane et Ludmilla*, et s'adressa au grand poète lui-même pour le prier de tirer de son œuvre un livret d'opéra. Celui-ci lui en avait fait la promesse, lorsque sa mort tragique vint l'empêcher de mettre son projet à exécution (1). Il fallut aviser d'autre façon.

(1) On sait que Pouschkine succomba dans un duel, à l'âge de trente-sept ans, frappé d'une balle mortelle. Il avait épousé une jeune femme célèbre par sa beauté, comme il l'était lui-même par son génie. Par malheur, il n'était pas seulement jaloux, mais le sang africain qui coulait dans ses veines le rendait irascible et d'une extrême violence. Il eut le tort de croire à une calomnie infâme, relative aux prétendues assiduités dont se serait rendu coupable auprès de sa femme son propre beau-frère, un jeune officier d'origine française, lieutenant aux chevaliers-gardes de l'impératrice, le baron Georges d'Anthès, fils adoptif du baron de Heckeren, ministre des Pays-Bas à Saint-Pétersbourg (qui devint plus tard sénateur de l'empire français). Pouschkine écrivit au baron d'Anthès une lettre injurieuse, qui ne pouvait qu'amener une provocation de la part de celui-ci. Un duel fut inévitable. « Les deux beaux-frères, dit un biographe, se battirent au pistolet, *à dix pas de distance*. Le combat fut très acharné, et Pouschkine y mit surtout une fureur extrême. Après avoir reçu une blessure mortelle, après avoir blessé son adversaire, il s'élançait encore contre lui, et l'on eut beaucoup de peine à lui faire lâcher prise. Il ne mourut qu'après deux jours de souffrance (4 Février 1837), et lorsqu'il eût reconnu que sa femme était innocente..... Le baron d'Anthès fut traduit en conseil de guerre et condamné à la privation de son grade et de la noblesse qu'il avait acquise. Cette sentence fut approuvée par l'empereur; mais attendu que le condamné n'était pas sujet russe (d'Anthès était né en France et il s'était réfugié en Russie, ayant été compromis dans l'affaire de la duchesse de Berry lorsque cette princesse fut arrêtée à Nantes), il fut conduit à la frontière par un gendarme et expulsé des

Rousslane et Ludmilla n'est autre chose qu'un conte de fée, par lui-même assez vulgaire, mais qui, sous la main et grâce à la brillante imagination du poète, était devenu comme une sorte de petit chef-d'œuvre de grâce et de légèreté. Pouschkine étant mort, Glinka chargea un de ses amis, nommé Bakhtourine, de lui construire le plan de l'opéra qu'il en voulait tirer, ce que celui-ci, nous dit-il dans les *Mémoires*, fit en un quart d'heure. Mais ce plan était imparfait, ce qu'on peut concevoir facilement, et le compositeur le refit lui-même en partie, après quoi il fit écrire le livret par deux autres de ses amis, le dramaturge Nestor Koukolnik et Michel Guédéonoff, frère du directeur des théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, qui y introduisirent un assez grand nombre de vers de Pouschkine. Ce n'est pas tout : un officier, le capitaine Schirkow, écrivit une partie du premier acte et les paroles de l'air de Gorislava, et enfin un camarade de collège de Glinka, N. Markovitch, traça les vers de la ballade du Finnois. D'une collaboration si nombreuse et manquant un peu trop d'unité, il ne pouvait guère résulter qu'une œuvre un peu bâtarde et sans cohésion. En effet, le livret de *Rousslane* a été jugé généralement d'une façon assez sévère, et M. César Cui s'est montré indulgent en l'appréciant dans les termes que voici :

Ce libretto a ses qualités et ses côtés faibles. Il ne renferme rien de dramatique, l'intérêt de l'action est nul : ce n'est qu'une suite de scènes, dont on pourrait intervertir l'ordre, et même diminuer ou augmenter le nombre, sans porter préjudice à la trame de la légende. Pour qui exige, dans un opéra, un sujet intéressant et dramatique, celui-ci est au-dessous de toute critique. En revanche, examiné sous un autre point de vue, il offre l'avantage d'une grande variété, et chaque scène, isolément, semble avoir été faite pour appeler la musique. Glinka ne pouvait mieux tomber que sur un poème aussi en rapport avec le caractère de son talent, si souple et si apte aux scènes descriptives. Nous l'avons vu : il a été dramatique pour ainsi dire malgré lui, par la force spontanée de son génie ; mais, avant toute chose, il était musicien, ne recherchant dans l'opéra que l'occasion de créer de bonne musique, aussi variée que possible. Il n'est donc guère étonnant qu'il se soit contenté du texte de *Rousslane*, mé-

---

États moscovites, après que son brevet lui eût été retiré ». Le baron d'Anthès de Heckeren a survécu près de soixante ans à ce drame. Il est mort seulement au mois de Novembre 1895.

lange bizarre de scènes polychromes, sorte de kaléidoscope magique, et qu'il y ait même mis le meilleur de sa nature d'artiste. En effet, Pouschkine a donné à son poème un ton dégagé, d'une spirituelle légèreté; Glinka, au contraire, a pris son travail au sérieux et l'a traité avec un sentiment pénétré et profond.

Pour l'immense majorité des critiques et des musiciens russes, la partition de *Rousslane* est supérieure en son ensemble à celle de *la Vie pour le Tsar*. La couleur en est d'ailleurs très différente. Tandis que dans son premier ouvrage Glinka avait mis en opposition et en contraste les deux nationalités russe et polonaise, c'est surtout la couleur orientale qu'il s'est attaché à faire briller dans le second, où deux rôles particulièrement, ceux du prince Ratmir et du magicien Tchernomor, ressortent sous ce rapport avec éclat. Il va sans dire toutefois que le caractère russe trouve dans l'œuvre sa large place, témoins le premier et le cinquième acte, si puissants, si colorés et si vigoureux. Et là encore, Glinka a emprunté à la musique populaire certains éléments caractéristiques. C'est ainsi que le thème du superbe récitatif de Ratmir au troisième acte et, au quatrième, les deux thèmes de danse de la *lesghinka* sont de provenance tartare, tandis que le motif de la ballade du Finnois est celui d'une véritable chanson de la Finlande, et que le chœur exquis des *Fleurs harmonieuses* est construit sur un air persan (1). Mais tout cela est traité avec tant d'habileté, le développement de ces thèmes est si personnel, si riche, si remarquable, qu'ici la mise en œuvre est supérieure à l'invention. D'autre part, le compositeur a pris soin de tracer des types, de caractériser chacun de ses personnages par un accent, une couleur, une manière d'être musicale. « Ratmir, prince oriental, chantera d'amoureuses cantilènes; le vieux sorcier, Finnois comme tous les sorciers des légendes russes, dira une ballade dont le thème fut recueilli dans une excursion sur les bords de la Baltique; Tchernomor, ce Caliban de la Mer Noire, se révèlera par un étrange dessin d'orchestre qui peint à merveille la lourdeur d'esprit, la stupidité, l'opacité des images cérébrales. Certaines scènes, la pre-

(1) C'est en allant en voiture un jour avec quelques amis, lors de son voyage en Finlande, visiter les chutes d'Imatra, que Glinka nota, en l'entendant chanter à un postillon, la chanson dont il devait faire une ballade si saisissante. Quant au motif du chœur des Fleurs harmonieuses, il lui fut fourni par le secrétaire de l'ambassade persane à Saint-Pétersbourg.

mière et la dernière, par exemple, auront une physionomie russe bien déterminée; aux deux personnages sympathiques, Rousslane et Ludmilla, Glinka distribuera à profusion les mélodies larges, aimables, développées sans contrainte et sans parti-pris » (1). Enfin, l'invention mélodique, d'une richesse si exubérante, l'instrumentation, si originale et si variée, les harmonies, si neuves, si piquantes, si curieuses, et qui empruntent parfois à certaines gammes orientales un montant et une saveur étrange, tout concourt à faire de la partition de *Rousslane et Ludmilla* une œuvre géniale et de premier ordre. « Nous n'avons été, dit M. César Cui, que l'interprète de la vérité en parlant de la haute valeur de *la Vie pour le Tsar;* nous serons aussi vrai en disant que la musique de *Rousslane* est de beaucoup supérieure encore. *La Vie pour le Tsar* est une œuvre de jeunesse, tout autant que de génie; *Rousslane* émane d'un talent mûr, ayant atteint les dernières limites de son développement. Sous le rapport de la musique pure, *Rousslane* est une œuvre de premier ordre; à ce point de vue spécial, il peut soutenir la comparaison avec les grands chef-d'œuvres lyriques. Glinka y a tracé des routes nouvelles, ouvert des horizons inconnus jusqu'à lui » (2).

Pourtant, l'œuvre n'obtint pas à son apparition (27 Novembre-10 Décembre 1842) le succès qu'elle méritait. Elle était d'un caractère trop neuf, trop complexe, pour être comprise et saisie de prime abord par le public. Il me semble toutefois qu'on a un peu exagéré la froideur de l'accueil qui lui fut fait. Car si la première représentation ne fut pas sans doute très heureuse, et cela par suite d'un de ces accidents toujours fâcheux, je veux dire par le fait de la substitution au dernier moment, en suite d'une indisposition, d'une actrice faible à une actrice aimée dans un rôle important, je constate que *Rousslane* obtint, au cours de la première saison, une série de trente-deux représentations, ce qui, en somme, me paraît loin de constituer un échec. L'œuvre fut très discutée, il est vrai, et quelques-uns furent injustes envers elle. Mais de là à une chute, comme on l'a dit, il y a de la distance. Au reste, je trouve à ce sujet,

---

(1) Octave Fouque: *Michel Ivanovitch Glinka.*

(2) *La Musique en Russie.*

dans un feuilleton du *Journal de Saint-Pétersbourg*, des détails intéressants et dont on ne saurait suspecter la véracité:

..... A en croire M. Youry Arnold (dans ses *Mémoires*), l' exécution aux premières représentations était mauvaise. Le maître de chapelle Cavos était mort depuis deux ans et avait été remplacé par Charles Albrecht, un chef d'orchestre allemand très pédant et qui s'offensa, comme ses musiciens d'ailleurs, d'un propos peu aimable à leur adresse que Boulgarine publia dans son journal *l'Abeille du Nord*, et qu'on attribuait à Glinka lui-même. La mauvaise humeur de ces messieurs fit que les études marchèrent mal, et c' est seulement à la troisième représentation que l' on commença à jouer avec ensemble, bien que les musiciens d'orchestre et les chanteurs (à l'exception du couple Pétrow) n'eussent rien compris au style de cette musique.

En général, l'opposition à l'œuvre se fit jour même avant la première représentation, et cela parmi les amateurs les plus renommés. Le comte Michel Wielhorski, l'illustre mécène qui composait lui-même des romances dont on se souvient encore, ne cessait de parler de ce qu'il appelait « l'opéra manqué » et s'acharnait surtout sur le cinquième acte de la partition, dans lequel Glinka lui laissa pratiquer de nombreuses coupures. On en fit d'autres encore, avant et après la première représentation, qui obscurcirent d'autant plus le sujet de la pièce.

Les comptes-rendus qui nous sont restés sur cette première représentation ne sont pas toujours d' accord entre eux. Glinka, dans ses *Mémoires*, dit que les deux premiers actes ne firent pas une mauvaise impression, que c' est à partir du troisième que le public commença visiblement à s' ennuyer. La cour quitta le théâtre pendant le cinquième acte. A la fin il y eut même des *chut*, venant en grande partie de la scène et de l' orchestre, se mêlant toutefois aux rappels de l'auteur. M. Youry Arnold dit par contre que ces rappels étaient très nourris et qu'en général l'œuvre obtint plus qu'un succès d'estime.

Ce qui avait nui beaucoup à l' effet, c' est la maladie de madame Pétrova-Vorobieva, l'admirable contralto de l'Opéra-Russe qui avait créé le rôle de Vania dans *la Vie pour le Tsar* et qui cette fois, au dernier moment, avait dû céder le rôle de Ratmir à son homonyme, mademoiselle Pétrova, une commençante, qui depuis lors resta toujours dans l' ombre. On comptait surtout sur la valse du troisième acte pour impressionner le gros du public, et c' est ce morceau précisément qui réussit le moins. Ce n'est qu'à la troisième représentation que parut la célèbre cantatrice, et toute la scène orientale du troisième acte fit d' emblée une grande sensation, au point que pendant dix-sept représentations consécutives (on donnait l'opéra trois fois par semaine) l'auteur et l'interprète étaient chaque fois rappelés.

L'œuvre fut donnée trente-deux fois, jusqu'en carême, ce qui dénote que le succès de la pièce (dont on représenta même une parodie au théâtre dramatique russe) était allé croissant. Les deux saisons suivantes on la donna encore une vingtaine de fois, et *Rousslane* ne disparut de l'affiche qu'avec l'Opéra-Russe lui-même, qui, à l'arrivée des Italiens avec Rubini en tête, fut transféré à Moscou (1).

Il est juste de dire que ce n'est, en réalité, qu'après la mort de Glinka que *Rousslane* fut enfin apprécié à sa juste valeur. L'ouvrage ne reparut à Saint-Pétersbourg, au Théâtre-Cirque, qu'en 1859, après un silence d'une quinzaine d'années, et le succès n'en devint décisif, éclatant, incontesté, qu'à partir de la reprise qui en fut faite en 1864 au Théâtre-Marie. Dès lors il ne quitta plus le répertoire, et le 27 Novembre (10 Décembre) 1892, à l'imitation de ce qu'on avait fait pour *la Vie pour le Tsar*, on célébrait son cinquantenaire avec sa 285e représentation. Depuis cette époque, le public et la critique se sont mis d'accord pour l'admirer presque sans réserve. « Ce que *Rousslane* renferme de beau, a dit un écrivain, le met au tout premier rang des œuvres de la scène lyrique. Au premier acte, notamment, se déploie un tableau épique de la Russie ancienne, d'une telle envergure et d'une inspiration musicale si originale, que nous ne saurions lui trouver un pendant dans aucun autre opéra du répertoire universel, les grands ensembles choraux de *Guillaume Tell* et des *Huguenots* ne résumant que des épisodes historiques émouvants et non une époque entière avec ses mœurs, ses croyances et sa poésie. Il n'y a que le finale du premier acte de *Don Juan* qui soit aussi riche en idées musicales, aussi pur de style et complexe de formes, sans posséder toutefois le caractère épique inhérent au premier acte de *Rousslane et Ludmilla* » (2).

Les grands artistes du temps, Meyerbeer, Liszt, Berlioz, témoignaient leur admiration pour Glinka. Lorsqu'en 1845 celui-ci vint pour la première fois à Paris, avec le désir d'y faire connaître sa musique, il y trouva Berlioz, qui justement donnait au Cirque des Champs-Elysées une série de grands concerts avec orchestre et chœurs, et qui lui fit la gracieuseté de placer sur ses programmes plusieurs morceaux de son confrère russe. Glinka donna lui-même un concert

(1) *Journal* (français) *de Saint-Pétersbourg*, 27 Novembre - 10 Décembre 1892.
(2) *Journal* (français) *de Saint-Pétersbourg*.

à la salle Herz, et Berlioz voulant, à cette occasion, le faire connaître à ses lecteurs du *Journal des Débats,* lui écrivit la lettre que voici:

Ce n'est pas tout, Monsieur, d'exécuter votre musique et de *dire* à beaucoup de personnes qu'elle est fraîche, vive, charmante de verve et d'originalité; il faut que je me donne le plaisir d'écrire quelques colonnes à son sujet; d'autant plus que c'est mon devoir.

N'ai-je pas à entretenir le public de ce qui se passe à Paris de plus remarquable en ce genre? Veuillez donc me donner quelques notes sur vous, sur vos premières études, sur les institutions musicales de la Russie, sur vos ouvrages, et, en étudiant avec vous votre partition pour la connaître moins imparfaitement, je pourrai faire quelque chose de supportable et donner aux lecteurs des *Débats* une idée approximative de votre haute supériorité.

Je suis horriblement tourmenté avec ces damnés concerts, avec les prétentions des artistes, etc.; mais je trouverai bien le temps de faire un article sur un sujet de cette nature; je n'en ai pas souvent d'aussi intéressant.

H. Berlioz.

On peut dire de Berlioz qu'il ne lui arrivait pas souvent non plus d'être aussi aimable. Toutefois, on ne saurait douter de sa sincérité en cette occasion, car il tint parole et publia dans le *Journal des Débats*, à la date du 16 Avril 1845, un feuilleton fort élogieux pour son confrère. Après avoir raconté que naguère, en 1831, il s'était rencontré à Rome avec Glinka, et qu'à l'une des soirées d'Horace Vernet, alors directeur de l'Académie de France, il avait entendu plusieurs chants russes de sa composition délicieusement chantés par Ivanof, et qui, dit-il, « me frappèrent beaucoup par un tour mélodique ravissant et tout à fait différent de ce que j'avais entendu jusqu'alors, » il vient à parler de *la Vie pour le Tsar*, puis de *Rousslane et Ludmilla*, et voici comme il apprécie le talent de leur auteur:

..... M. de Glinka donna à la scène russe un second opéra, *Rousslane et Ludmilla,* dont le sujet est tiré d'un poème de Pouschkine. Cet ouvrage, d'un caractère fantastique et demi-oriental, pour ainsi dire, doublement inspiré par Hoffmann et les contes des *Mille et une Nuits*, est tellement différent de *la Vie pour le Tsar*, qu'on le croirait écrit par un autre compositeur. Le talent de l'auteur y apparaît plus mûr et plus puissant. *Rousslane* est sans contredit un pas en avant, une phase nouvelle dans le développement musical de Glinka.

Dans son premier opéra, à travers les mélodies empreintes d'un coloris national si frais et si vrai, l'influence de l'Italie se faisait surtout sentir: dans le second, à l'importance du rôle que joue l'orchestre, à la beauté de la trame harmonique, à la science de l'instrumentation, on sent prédominer au contraire l'influence de l'Allemagne. Parmi les artistes qui les premiers rendirent éclatante justice aux beautés de la nouvelle partition, il faut citer Liszt et Henselt, qui ont transcrit et varié quelques-uns de ses thèmes les plus saillants. Le talent de Glinka est essentiellement souple et varié; son style a le rare privilège de se transformer à la volonté du compositeur selon les exigences et le caractère du sujet qu'il traite. Il peut être simple et naïf même, sans jamais descendre à l'emploi d'aucune tournure vulgaire. Ses mélodies ont des accents imprévus, des périodes d'une étrangeté charmante; il est grand harmoniste, et écrit les instruments avec un soin et une connaissance de leurs plus secrètes ressources qui font de son orchestre un des orchestres modernes les plus neufs et les plus vivaces qu'on puisse entendre. Le public a paru tout à fait de cet avis au concert donné jeudi dernier dans la salle Herz par M. de Glinka. Une indisposition de M.me Soloviev, cantatrice de Saint-Pétersbourg, qui a joué les rôles principaux des opéras du compositeur russe, ne nous a pas permis d'entendre les morceaux de chant annoncés sur le programme; mais son *scherzo* en forme de valse et sa Cracovienne ont été vivement applaudis du brillant auditoire..... Le *scherzo* est entraînant, plein de coquetteries rythmiques extrêmement piquantes, vraiment neuf, et supérieurement développé. C'est surtout par l'originalité du style mélodique que brillent aussi la Cracovienne et la marche. Ce mérite est bien rare, et quand le compositeur y joint celui d'une harmonie distinguée et d'une belle orchestration franche, nette et colorée, il peut à bon droit prétendre à une place parmi les compositeurs excellents de son époque. L'auteur de *Rousslane* est dans ce cas.

Ce jugement de Berlioz sur Glinka n'est assurément pas sans intérêt, et méritait d'être rapporté. Je ne m'appesantirai pas davantage sur les dernières années de l'existence du compositeur, sur ses nouveaux voyages soit en France, soit en Espagne, sur ses derniers travaux, qui d'ailleurs n'eurent plus le théâtre pour objet. Si je me suis étendu si longuement sur lui, c'est que l'apparition de Glinka est une date flamboyante dans l'histoire de la musique russe et le départ d'une ère nouvelle, c'est que son nom est comme un symbole, c'est que cet artiste admirable est justement considéré dans son pays, et doit l'être partout, comme le fondateur, le créateur de l'opéra national, et qu'à ce titre il a droit à une place et à une attention exceptionnelles.

Oui, Glinka est bien un chef d'école et le porte-drapeau de l'art moderne en Russie. Mais il n'a pas travaillé seulement pour la scène, et il serait injuste d'oublier qu'en dehors du théâtre son œuvre est considérable et varié. On doit faire assez bon marché — et l'on a vu qu'il en faisait bon marché lui-même — de ses compositions d'extrême jeunesse, celles qui précèdent son premier retour en Russie en 1834. Mais à partir de ce moment, il faut considérer sérieusement tout ce qu'il a écrit, ses nombreuses romances sur paroles russes ou françaises, dont beaucoup sont charmantes, sa musique pour le drame de Koukolnik: *le Prince Kholmsky*, une Tarentelle pour orchestre, la *Karaminskaïa*, morceau symphonique exquis et plein d'originalité, ses autres œuvres symphoniques rapportées d'Espagne: la *Jota Aragonesa*, les *Recuerdos de Castilla* et la belle Ouverture espagnole, enfin des chœurs, quelques morceaux de piano et diverses autres compositions de genre (1). Et ce qu'il faut constater, c'est que si *la Vie pour le Tsar* est restée, surtout par le fait de son sujet, l'opéra de Glinka populaire par excellence, *Rousslane et Ludmilla* reste d'autre part, pour beaucoup des compatriotes du maître, la manifestation la plus complète, la plus éclatante et la plus élevée de son noble génie. Ce bel ouvrage a fini par avoir raison des hésitations et des critiques des premiers jours, et il a pris aujourd'hui, dans le répertoire de l'opéra russe, la place qui lui revient de droit, une place brillante, que nul se songe à lui disputer et qu'il doit à ses resplendissantes beautés. C'est surtout par *Rousslane* que Glinka a échappé aux traditions de l'art occidental, c'est là qu'il a déployé toute son originalité et toute sa grandeur et qu'il a affirmé complètement sa personnalité. *La Vie pour le Tsar* était une promesse superbe, *Rousslane et Ludmilla* est un fruit savoureux et mûr.

Comme il n'est jamais sans intérêt de connaître l'homme dans un artiste, j'emprunterai ce portrait moral de Glinka à sa sœur, M.me

(1) Je signalerai particulièrement encore: une Polonaise avec chœur; Valse et Polonaise (en *mi majeur*) pour orchestre; Tarentelle pour orchestre, avec chant et danses; Polonaise solennelle, écrite expressément pour le couronnement de l'empereur Alexandre II; un Hymne chérubique; Tarentelle (en *la mineur*) pour piano; enfin, des chœurs de femmes pour les élèves du couvent de Smolna et de l'Institut-Catherine.

Ludmilla Schestakow, qui, en publiant ses *Mémoires*, les a complétés par un chapitre duquel je détache les lignes que voici:

Mon frère était une nature naïvement enfantine, tendre, délicate, affectueuse. Il était bien un peu capricieux et enfant gâté; il fallait lui céder en tout. Cependant, s'il avait des torts, il s'empressait de les reconnaître et de les réparer. Il n'a jamais oublié un service, un bon procédé. Rien n'ébranlait son cœur, ni les discussions de famille, ni les conversations de cercles où le hasard l'amenait. On ne peut dire qu'il eût du désordre, mais il était incapable de diriger ses affaires; ce qui regardait le ménage lui était surtout insupportable. Ses défauts étaient une susceptibilité et une défiance excessives. Il craignait tellement la mort qu'il était ridicule de prudence, et se gardait des moindres choses qui lui paraissaient nuisibles. La plus petite indisposition l'effrayait comme une chose grave. Il se soignait lui-même à l'homœopathie, et avait toujours chez lui une petite pharmacie contenant les remèdes les plus nécessaires. Suivant les principes d'Hahnemann, il craignait les parfums, les odeurs, le camphre surtout, qu'il regardait comme un poison. Les épices et les aromates étaient bannis de ses aliments. Du moins il croyait ainsi: en réalité, la cuisinière ne se gênait pas pour en introduire dans les mets servis sur la table de famille. Un jour, Glinka ayant trouvé dans son potage une feuille de laurier, il la posa sur le rebord de son assiette, en disant: *Je n'aime le laurier ni sur ma tête ni dans la soupe.*

(à suivre).

ARTHUR POUGIN.

Il ritmo e l'interpretazione nelle opere di Chopin[1]

Allo scopo di dimostrare colla maggior evidenza la necessità assoluta dello studio del ritmo per la buona interpretazione di qualsivoglia opera musicale, procederemo all'esame comparativo di alcune opere di Chopin nelle differenti edizioni.

Molte sono quelle pubblicate in Europa dal giorno in cui dette opere entrarono nel pubblico dominio, fino ad oggi.

Non v'è casa editrice di qualche importanza, che non ne abbia pubblicato qualcuna, ed allo scopo di competere con quelle che già ingombravano il mercato le fecero rivedere da maestri eminenti, alcuni anche direttori di conservatorî in Europa, nè tralasciarono quelle rivedute dagli scolari stessi di Chopin. Per conto nostro, abbiamo tenuto conto solamente di quelle degne di grande considerazione e che godono in Europa della maggior stima.

È generale la tendenza non solo tra i dilettanti, ma fra gli stessi insegnanti, a credere che una edizione qualsiasi di un'opera musicale per il solo fatto che essa è stampata, deve essere buona, dev'essere cioè in tutto conforme all'originale e che è senza alcun dubbio la fonte a cui si deve ricorrere per risolvere qualunque dubbio o diffi-

---

(1) Dal volume: Chopin, *La tradicion de su musica y consideraciones sobre algunas de sus obras y manera de interpretarlas* (México, 1895. De Francisco Diaz De Leon Sucs). È il primo libro su Chopin scritto in lingua spagnuola ed il primo di critica musicale edito nel Messico; ne pubblichiamo, assentendo al desiderio dell'autore, questi capitoli, sia per l'importanza dell'argomento, sia per la difficoltà che avrebbero i lettori a procurarsi il libro.

Nota della Direzione.

coltà che si presenti e nella parte ortografica ed in quanto si riferisce all'interpretazione.

Noi stessi confessiamo di aver pagato il tributo a codesta tendenza e solo dopo che ci si presentarono dubbi, ricorremmo ad altre edizioni e potemmo vedere con sorpresa che queste non erano per nulla d'accordo e che invece di risolvere le difficoltà, aumentavano in noi i dubbi.

Seguitammo a paragonare le differenti edizioni, procurandoci quelle curate dai maestri di maggior fama e ad ognuna che ci capitava fra mano, le difficoltà non facevano che crescere.

Che pensare di una tal diversità di accentuazioni data al medesimo passo da artisti ugualmente stimabili, che tutti dichiaravano aver avuto fra mani il manoscritto originale od almeno le edizioni primitive che loro furono indicate dai discepoli stessi di Chopin e che erano state corrette di mano del maestro?

Da quale parte sarà la ragione, e quale di queste edizioni dovremo preferire?

Ciò è quanto tenteremo di risolvere paragonando le differenti edizioni che abbiamo sott'occhio.

Non ci nascondiamo la nostra insufficienza artistica, ma ci allieta il desìo di rischiarar punti che stimiamo di somma importanza, e se col nostro lavoro riusciremo a risvegliare l'interesse del mondo musicale ed i commentatori di Chopin ci diranno per il bene dell'arte la ragione del loro procedere, ci stimeremo davvero fortunati.

Alcuni di coloro che hanno curato l'edizione delle opere di Chopin vivono ancora, tali: Reinecke, Klindworth e Marmontel: il primo è direttore del Conservatorio di Lipsia che ha la pretesa di essere il migliore di Germania: il secondo è pure direttore di un Conservatorio e gode di grande riputazione a Berlino: ed il terzo è la più spiccata personalità pianistica della scuola francese e s'è ritirato dall'insegnamento nel Conservatorio dopo i brillanti servizi resi per quasi mezzo secolo.

Ma, basta il preambolo: entriamo in materia.

Sul nostro tavolo abbiamo quattro differenti edizioni della famosa *Berceuse* di Chopin e cioè: quella di Peters rivista da Scholtz; quella di Breitkopf e Härtel curata da Reinecke; l'altra di Schlesinger notata da Teodoro Kullak ed infine quella di Litolff colla revisione di Köhler.

Non teniamo conto dell'edizione curata da Klindworth che da molti è ritenuta come la migliore; ma la terremo presente nello studio delle altre opere che ci proponiamo di esaminare.

Facendo astrazione del valore dei commentatori, l'edizione curata da Reinecke pare essere quella degna di maggior autorità, poichè, per non parlar che della *Berceuse* che ora ci occupa, è fuori di dubbio che per questa edizione si ebbe sott'occhio il manoscritto originale, avendone la casa Breitkopf e Härtel, che ne è l'editrice, acquistata la proprietà fin dal maggio 1840, giorno in cui vide la luce.

Abbiamo affermato altrove, che la notazione moderna manca di segni che indichino esattamente il ritmo, ed a nostro appoggio potremo citare i nomi dei celebri musicologi europei Lussy, Riemann ed altri; ma preferiamo dimostrarlo praticamente, poichè è nostro scopo far vedere la grande importanza dello studio del ritmo, chiave *unica* per penetrare nello spirito, o, ciò che è lo stesso, per *interpretare* qualsivoglia opera musicale.

Quale scopo hanno le grandi legature che s'incontrano nella musica?

Rispondere a questa domanda in modo categorico sarebbe avventato, poichè, a dir vero, alla legatura si fanno adempiere vari uffici: alcuni autori la pongono ad abbracciare intere linee per indicare che il passo deve suonarsi legato; altri — però in minor numero — la collocano di quando in quando per limitare i ritmi, e non difettano, per altra parte, le edizioni in cui si nota che esse non obbediscono ad alcuna idea prestabilita, o meglio pare che siano poste a capriccio o come una specie di adornamento perchè la vista ne sia allietata.

Per illustrare queste affermazioni copieremo il 1° motivo della *Berceuse*. Vedi l'*Esempio 1°*.

In questo passo le quattro edizioni che stiamo paragonando sono uguali: cioè le legature che sono segnate col numero uno abbracciano le righe intere, e formano in realtà una sola legatura che comprende tutto il motivo senza indicare assolutamente la separazione dei ritmi.

Qual'è in questo caso l'interpretazione che dobbiamo dare a questo passo?

Alcuni, che non si dan la pena di meditarlo, diranno che è questione di gusto, e che ognuno può interpretarlo come più gli piace: altri, che stanno alla lettera e non allo spirito, diranno che non è

BERCEUSE

BALLATA IN FA

Esempio 3°

il caso di cercare « *midi à quatorze heures* » e che dobbiamo eseguire come sta scritto; vi son altri che con cert'aria di autorità vi parleranno di *tradizione* — che fanno consistere nell' interpretazione data dai grandi pianisti — del *sentimento estetico*, della *morbidezza* e di chi sa quante altre cose tanto belle ma tanto vaghe!

Ciò che dicono i primi non è da tenersi in conto.

I secondi in questo caso hanno in lor favore che le quattro edizioni sono d'accordo in tutto — almeno in questo passo — e pare in questo solo caso che noi non dobbiamo disprezzare la loro opinione; ma avremo opportunità di vedere che il principio non ha forza alcuna, poichè sono rarissimi i casi che non presentano differenze, e non può essere una ragione il dire che un passo è scritto sempre nella tal maniera, poichè al presentarsi di nuove versioni l'argomento cade da sè. Gli ultimi infine, che ci parlano un linguaggio più elevato, cioè meno alla portata della generalità, sono quelli che paiono godere della maggior considerazione.

Un leggero esame dei termini smaglianti di cui fanno uso varrà a lasciarli nel posto che loro è dovuto.

Ed invero per quello che ha tratto alla *tradizione* e sopratutto alla tradizione che si fa consistere nel modo di interpretare dei grandi pianisti, siccome non tutti abbiamo opportunità di udirli, e mèn che mai nel nostro paese, accade con essi ciò che con le differenti edizioni che non concordano: cioè che la medesima ragione per ammettere l' interpretazione di *un gran pianista*, milita in favore degli altri che sono pure *grandi pianisti*, e perciò nessuno sa a che attenersi. In quanto al *sentimento estetico*, che non è altro che il sentimento innato della bellezza, ed in termini più generali, la buona disposizione naturale ossia il *gusto* per le arti, e nel nostro caso per la musica, è di assai scarso valore: poichè il gusto, che non è altro, se non l'educazione delle nostre facoltà artistiche per lo studio e l'osservazione, non lo possediamo tutti al medesimo grado, e soffre nel medesimo individuo cambiamenti radicali collo studio delle diverse scuole. Oltre a ciò, tutti crediamo di aver buon gusto, e l'amor proprio c'induce a credere che il nostro è certo il migliore.

Qual mezzo dunque abbiamo a nostra disposizione per accertare la buona interpretazione di un'opera musicale?

Noi insistiamo ad affermare che non abbiamo altro mezzo che il

ritmo; questa è la chiave *unica* per risolvere il problema — poichè è un vero problema — e con questa chiave analizzeremo l'esempio che ci proponiamo di studiare.

Lasciando da un lato le due prime misure che sono poste a caratterizzare il pezzo chiamando l'attenzione verso l'accompagnamento che fa sentire le armonie di tonica e dominante che dominano poi con persistenza in tutta la *Berceuse*, il periodo in questione comprende 12 misure; dalla 3ª alla 14ª inclusa.

La prima cosa che ci occorre è di dividerlo in ritmi di 4 misure. Il 1° ritmo ne comprende in realtà 4 — dalla 3ª alla 6ª. — Il 2° dovrebbe essere formato dalle misure 7 a 10, ciò che non succede; poichè nella misura 10ª non vi è silenzio, nota larga o pausa alcuna che lo limiti o lo giustifichi, e dobbiamo cercare il termine in altra parte.

Nella misura 9 vi è una nota larga che poteva indurci a terminarlo qui, risultando allora formato di tre misure: ammettiamo per un momento che sia così, e continuiamo la nostra analisi.

Il terzo ritmo comincierebbe allora alla misura 10, con tutta l'apparenza di un ritmo *anakrusico* — per le 3 ultime crome della misura 9 — e terminerebbe alla misura 13, dove vi è appunto una nota larga; questa interpretazione non è ammissibile, poichè ci lascierebbe la misura 14, che non sapremmo dove porre, essendo impossibile considerarla come principio del ritmo seguente, che è formato evidentemente dalle misure 15 a 18.

Ci si presenta un altro mezzo, ed è di considerarlo come finale del terzo ritmo, che provvisoriamente abbiamo ammesso formato di 4 misure — 10 a 13 — e che parrebbe allora formato di 5, ossia da 10 a 14.

Procedendo in tal maniera si schiva la difficoltà apparentemente, ma un breve esame basterà a convincerci che i ritmi secondo e terzo non possono considerarsi formati delle misure 7 a 9 e 10 a 14, come abbiamo fatto. Il periodo di dodici misure, che analizziamo, verrebbe ritmato così: — 4 - 3 - 5 — ciò che non può ammettersi, come vedremo.

Secondo il nostro modesto parere, questo periodo comprende due ritmi solamente: uno di 4 misure, l'altro di 8. Il primo consta senza alcun dubbio delle misure 3 a 6, con una cesura alla metà della

misura 5. Il secondo, come abbiamo detto, comprende 8 misure dalla 7ª alla 14ª, ciò che dimostreremo esaminandolo minutamente.

Osserveremo prima che il primo ritmo è francamente *tetico* — cioè comincia in *battere* — come lo sono invero tutti, assolutamente tutti i ritmi di questo pezzo. Il secondo, che comincia, come abbiamo visto, alla misura 7, è pure *tetico* non essendo che la ripetizione quasi esatta del primo — le tre prime misure almeno — con una seconda parte aggiunta: ha la cesura esattamente come l'altro — alla metà della misura 9 — cominciando qui una progressione discendente con un disegno ritmico del motivo, che termina alla metà della misura 13 — veggasi questa progressione nell'esempio segnato colle lettere A e B — e viene in seguito il termine del nostro ritmo che lasciammo interrotto alla cesura della misura 9.

Questo è in verità un ritmo di quattro battute *conseguente* del primo, il quale viene a convertirsi in uno di otto per mezzo della citata progressione, che si trova *incassata* tra i due emistichi del ritmo. Lasciando questa progressione, verrebbe a rimanere un periodo di 8 misure diviso in 2 ritmi di quattro caduno, come si può vedere suonando questo passo ed ommettendo la progressione, cioè saltando da A a B. Il buon effetto che fa all'udito giustifica la interpretazione che indichiamo, interpretazione che solamente il ritmo può rivelarci.

Nel nostro concetto, il passo in questione vorrebbe essere scritto con le legature segnate col N° 2. Abbiamo adottato la legatura interrotta proposta da Ugo Riemann e C. Fuchs nella « guida pratica all'arte del fraseggiare » poichè essa indica a meraviglia la interruzione momentanea di una frase musicale, il cui complemento viene dopo alcune misure.

Il *mezzo-forte*, che, malgrado non sia indicato nell'originale, abbiamo posto alla 2ª misura, è giustificato dal fatto di essere la ripetizione quasi esatta del primo con una seconda voce aggiunta.

Interrompendosi questo ritmo alla cesura della battuta 9, l'orecchio rimane sorpreso e sospeso, poichè, obbedendo alle leggi della simetria, spera un'altra cadenza nella misura 10 e un altro ritmo di 4 battute *conseguente* del primo.

In suo luogo viene la progressione discendente che abbiamo segnato *pianissimo*, per indicare all'orecchio che non è il termine del

ritmo, e *stretto* perchè senta che la progressione sarà breve, e continui nello stato di sospensione in cui rimane alla battuta 9 sperando la fine del ritmo, la quale viene alla sua volta *mezzo-forte* e *a tempo* dopo la progressione, ed alle misure 13 e 14 completa il ritmo interrotto.

Cessa allora lo stato di indecisione in cui si trovava l'orecchio e la soddisfazione è completa. Ah! come è bello il genio! Egli solo conosce il mezzo di burlare l'orecchio introducendo ritmi irregolari: poi lo sorprende aggradevolmente e lo solleva sulle sue poderose ali e lo conduce a suo piacere attraverso a mondi ch'egli solo conosce e lo riconduce al punto di partenza per concedergli la dovuta soddisfazione!

Per concludere, studieremo ora il periodo finale, ossia le 24 misure colle quali termina la *Berceuse.*

Siccome le legature non si corrispondono nelle varie edizioni, noi le porremo le une sopra le altre numerandole: quella di Reinecke porta il N° 1, quella di Kullak il N° 2, quella di Scholtz il N° 3 e l'edizione di Köhler il N° 4; quando alcune legature sono ommesse si intende che quelle tralasciate corrispondono alla legatura N° 1. Vedi l'*Esempio 2°.*

Salta subito agli occhi che eseguito questo pezzo da quattro differenti allievi che abbiano studiato rispettivamente in una delle edizioni che paragoniamo, farebbe un effetto ben differente, poichè, seguendo le regole che si dànno per eseguir le legature, toccherebbero leggermente, sollevando poi la mano, l'ultima nota di ogni legatura, accentuando poi la prima nota della legatura successiva. Passiamo in rivista una ad una queste edizioni, nell'ordine che loro abbiamo segnato e troveremo i difetti d'ognuna.

L'edizione di Reinecke (Breitkopf e Härtel) [v. legatura segnata col N.° 1] indica male il termine del 1° e del 2° ritmo: comincia male il 3° e lo finisce bene; comincia bene il 4° e lo termina molto male, poichè abbraccia la metà del ritmo seguente che incomincia evidentemente alla misura 63 con la medesima melodia e *disegno ritmico* col quale comincia la *Berceuse.*

Quella di Kullak T. (Schlesinger), che dovrebbe essere segnata col N° 2, non apparisce nell'esempio, poichè corrisponde esattamente a quella di Reinecke.

Quella di Scholtz (Peters) [legatura segnata col N° 3] è la peggiore di tutte, in questo caso, poichè, oltre ad essere uguale alle altre in questi tre ritmi, comincia male il terzo, ponendolo alla metà della misura 55, passa poi sopra il quarto (misura 59) ed il quinto (misura 63), terminando come le altre alla misura 65, dopo aver abbracciato due ritmi di quattro e la metà dell'ultimo ritmo che comprende 8 misure.

L'edizione di Köhler (Litolff) [legatura N° 4] è la meno cattiva, poichè almeno marca distintamente un ritmo (misura 59 a 62) ed il principio del seguente.

Col numero 5 si vedranno indicate le legature che secondo noi deve portare questo passaggio: esse indicano la separazione chiara e precisa di tutti i ritmi, e permettono ad ognuno di dare la dovuta accentuazione; e diciamo dovuta, poichè è la *sola*, che obbedendo alle leggi del ritmo si può dare razionalmente, siccome procureremo dimostrare in seguito.

Abbiamo già visto all'esempio N° 1 che questo pezzo comincia con un ritmo di 4 battute, seguito da uno di otto: continuando l'analisi ritmica fino alla misura 47 colla quale comincia l'esempio N° 2, incontriamo solamente ritmi di 4 battute, divisi così distintamente in due emistichi uguali, che alcuni possono prendersi persino per ritmi di 2 misure. Partendo dalla battuta 47, che è la prima dell'esempio, i ritmi continuano invariabilmente e distintamente di 4 misure, ad eccezione dell'ultimo che termina il pezzo, e che consta di otto, diviso a sua volta in due emistichi uguali di quattro battute.

Notiamo ancora, che tutti i ritmi, assolutamente tutti, dal principio della *Berceuse* alla misura 47, sono *tetici femminili,* cioè comincian in battere e finiscono in levare. Il medesimo carattere presentano pure *tutti* i ritmi dell'esempio che esaminiamo, poichè principiano sul battere della misura e a partire dalla battuta 51 lo fanno *con una nota nera seguita dal punto* esattamente come nel primo ritmo della *Berceuse.*

Chopin che si distingue fra tutti per l'arte colla quale introduce

frequentemente e maneggia i ritmi irregolari, dovette qui assoggettarsi al carattere del pezzo, che richiede ritmi uniformi e regolari, che con la loro monotonia producono l'effetto che il titolo suggerisce.

Dopo aver scritto quanto precede, venne in nostra mano la *Rivista Musicale Italiana*, in cui trovammo un notevole studio della signora Schoultz Adaïewski intitolato « La Berceuse populaire » e le conclusioni cui giunse l'egregia scrittrice vennero ancora esse a giustificare la nostra analisi ritmica.

Che se qualche dubbio sussistesse ancora — ciò che non crediamo — basterebbe per dissiparlo, studiare dal medesimo punto di vista le *Berceuses* di Schumann e di Grieg, i ritmi delle quali sono tutti di quattro battute (quadrati) e tutti *tetici femminili.*

Ballata in fa.

Proseguiamo il nostro studio con quella splendida ballata di Chopin che è, fuor di ogni dubbio, una delle gemme più splendide della sua corona di artista.

Questa volta rivolgeremo il nostro studio comparativo su sei edizioni: una di Breitkopf e Härtel, segnata col N° 6330, che probabilmente è la prima edizione che la detta casa pubblicò in Germania, nel maggio del 1840; un'altra della medesima casa, rivista da Reinecke, che porta il N° 49 dell'edizione popolare; quella di Kullak segnata col N° 103 nell'edizione Schlesinger; una 4ª di Mikuli pubblicata da Fr. Kistner a Lipsia; una 5ª di Scholtz che porta il N° 1900-b dell'edizione Peters; ed infine quella di Klindworth nella « Biblioteca Bote et Bock » di Berlino.

Per il nostro scopo basterà studiare il tema idillico col quale la ballata comincia.

Segneremo coi Ni da 1 a 6 le edizioni sopracitate tenendo il medesimo ordine.

Ed ora consideriamole una ad una.

Le legature segnate col N° 1 (edizione Breitkopf) paiono poste senza alcuna preoccupazione di indicare i ritmi: abbracciano intere linee, e sembra vogliano indicare che tutto il passo deve eseguirsi

legato; ma per questo sarebbe bastato scrivere *legato*, procedimento adottato da Schumann, e per mezzo del quale si ottiene il medesimo risultato col vantaggio di una maggior chiarezza.

Notansi legature nella mano sinistra, che abbracciano righe intere, e che pure vogliono indicare che l'armonia va legata.

Col N° 2 sono segnate le legature portate dall' edizione della medesima casa (B. e H.) pubblicata nel 1878. Siccome in quel tempo scadeva il diritto di proprietà, e le opere di Chopin stavano per entrare nel dominio pubblico, altri editori si preparavano in vista delle richieste sempre crescenti a pubblicarle in edizioni economiche, facendole rivedere da distinti professori.

Per far fronte a questa concorrenza la casa Breitkopf e Härtel le pubblicò nella sua « Edizione popolare » che a giudicar dal prospetto appare la più degna di fede, almeno per quello che si legge nell'annunzio. « La revisione critica, fondata tanto sugli autografi quanto sulle edizioni primitive francesi e tedesche, fu fatta dai signori professori W. Barziel, J. Brahms, F. Liszt, C. Reinecke, E. Rudorff. Fummo onorati poi dell'aiuto e dei consigli di Clara Schumann, di A. Franchomme; di molti amici e discepoli del maestro e di altri musicisti di merito incontestato. Possediamo un numero considerevole di autografi di Chopin: altri ci furono imprestati per la revisione critica, come pure bozze corrette dall'autore, o esemplari nei quali Chopin aveva aggiunto supplementi e annotazioni. »

I medesimi editori ci dicono che Liszt *rivide* i *preludi;* ma non specificano quali opere curarono gli altri. In tutti i modi Reinecke è il responsabile, e per questo abbiamo chiamato l'edizione: edizione Reinecke.

Non v'è dubbio che la casa editrice (B. e H.) possiede l'autografo di questa ballata e che servendosi di quello pubblicò tanto l'edizione primitiva che abbiamo visto, come questa che ora consideriamo; e malgrado ciò le legature non sono le stesse, avendo queste, a differenza delle prime, la pretesa di indicare le frasi, o per meglio dire, i ritmi. Si noti poi l'aggiunta di uno *stentando* nella quinta misura del primo *Tempo primo.*

La prima legatura termina al quarto tempo della misura 5 sopra la nera *la*, la quale, armonizzata coll'accordo perfetto della tonica, è considerata come risoluzione dell'accordo di settima di dominante

col quale si accompagna il *sol*, nera col punto precedente. E davvero è così, se si considera la questione dal punto di vista armonico; ma non lo è del pari se si considera sotto l'aspetto ritmico, poichè questo *sol* col quale comincia la battuta 5 è il termine del primo ritmo, come vedremo in seguito. Terminando male la prima legatura, è evidente che incomincia male la seconda, la quale malgrado ciò finisce bene al cominciare della battuta 9. La terza (bat. 9-17) è pure errata, perchè abbraccia due ritmi indebitamente ritenendo segnato il ritmo della misura 13. La quarta (bat. 17-29) non sta neppure bene, poichè abbraccia 3 ritmi e per di più termina male in modo identico alla prima nella battuta 5. La quinta (bat. 29-37) comincia male, e comprende per di più due ritmi. La sesta (bat. 37-39) sta bene. Non così la settima (bat. 39-45), quantunque potrebbe passarsi quest'ultima per non presentare troppa confusione, terminando cioè virtualmente il periodo alla misura 41, e non considerando le altre 4 battute che come una *dilatazione* del ritmo anteriore, una specie di *coda* perchè il fine sia più sensibile e prepari meglio l'entrata del *Presto con fuoco* che vien dopo. Notinsi pure che le legature della mano sinistra sono conservate.

Studiamo ora l'edizione di Mikuli, alla quale corrispondono le legature segnate col N° 3. Mikuli fu discepolo di Chopin, e questa sola circostanza gli assegna un posto a parte fra i commentatori delle sue opere. Nella prefazione alla sua edizione, pubblicata in Lemberg nel settembre 1879, egli ci dice che si servì per la revisione critica, di esemplari corretti dallo stesso Chopin nel corso delle sue lezioni, e di altri esemplari pure con numerose correzioni di mano del maestro, datigli dalla Contessa Delfina Potoka. Ebbe pure i consigli della Principessa Marcellina Czartoryska, della signora Federica Streicher (nata Müller), della signora Dubois e della signora Rubio, tutte allieve di Chopin, di Augusto Franchomme e di Ferdinando Hiller, distinti compositori ed amici di Chopin. Disgraziatamente non ci dice quali furono le opere ch'egli ebbe sott'occhio, e può nascere il dubbio se la Ballata in questione fu una di quelle.

In tutti i modi analizziamola partitamente.

La prima e la seconda legatura corrispondono a quelle di Reinecke e non sono esatte per la ragione già detta.

La terza (bat. 9-13) è un poco migliore di quella di Reinecke,

poichè cerca di limitare il ritmo; ma essendo questo la ripetizione esatta del primo, termina male come quello, e perciò la legatura seguente, che è la quarta (bat. 13-17), comincia colla nota seguente a quella colla quale dovrebbe cominciare. La quinta (bat. 17-21) sta bene come è posta. La sesta bat. 21-29) sta male essa pure, quantunque non tanto come quella di Reinecke, poichè comprende 2 ritmi invece dei 3 che quella abbraccia, e termina pure male prendendo la prima nota del ritmo seguente. La settima (bat. 29-37) corrisponde esattamente a quella di Reinecke e come quella è biasimevole. L'ottava (bat. 37-39) e la nona (bat. 39-41) sono ben poste: le rimanenti (bat. 41-45) possono passare. Appaiono pure le legature dell'altra edizione nella parte del basso, procedimento ora abbandonato.

Passiamo ora all' edizione di Kullak, segnata col N° 4. Le legature corrispondono esattamente a quelle dell'edizione Mikuli fino alla misura 21; inutile è quindi ripetere quanto dissimo di quella. La sesta (bat. 21-25) sta bene. La settima termina male come nel primo ritmo, del quale è la ripetizione, però si vede che si cercò almeno di limitare la frase, il che non succede nell'edizione Mikuli, che comprende le misure 21-29, e molto meno in quella di Reinecke, che si estende dalla 17 alla 29. L'ottava (bat. 29-33), la nona (bat. 33-37) e la decima (bat. 37-39) sono bene indicate. La undecima corrisponde a quella di Reinecke, ed, a rigor di termine, potrebbe passare.

Vediamo ora quella di Scholtz (edizione Peters) segnata col N° 5. Le legature di questa edizione fino alla misura 39 sono le medesime che quelle di Kullak; e dalla misura 39 a 45 corrispondono a quelle di Mikuli, e noi le considereremo come già trattate. Si avverta solo la miglioria di aver soppresso le legature del basso, sostituendole coll' indicazione: *il Basso sempre legato*, la quale è preferibile.

Abbiamo lasciato per ultimo l'edizione di Klindworth, segnata col N° 6: questa è l' unica che noi consideriamo corretta — siccome procureremo di dimostrare — almeno per quanto si riferisce al passo che abbiamo studiato: ancorchè, ad eccezione di due o tre legature sulle quali potrebbe nascere qualche dubbio, tutta la Ballata sia assai ben *fraseggiata*.

Infatti, fermandosi al passo del nostro esempio, per poco che lo si studi, appare subito la *quadratura* e l'uniformità dei suoi ritmi.

Tutti sono di quattro misure, quantunque gli ultimi (bat. 41-45) possano anche considerarsi (e noi appoggiamo quest'opinione) come una *dilatazione* dell'ultimo *emistichio* del ritmo anteriore, ripetendo sei volte in uno *smorzando* la cadenza LA FA con la quale si termina.

I ritmi che incominciano nel quarto tempo delle misure 9, 17 e 21 sono sinceramente *anacrusici* ed i due ultimi evidentemente pure *maschili*. Non occorre grande sforzo per convincersi, che tutti i ritmi dell'esempio hanno il medesimo carattere di *anacrusici-maschili*, cominciando al quarto tempo della misura iniziale, e concludendo col terzo della misura finale, col quale appunto si completano le quattro misure di ogni ritmo. Se consideriamo per un momento con Reinecke, Mikuli, Kullak e Scholtz, che il primo ritmo (mis. 1-5) termina colla nera *la* del quarto tempo della misura 5, dobbiamo ammettere che esso comincia in *do*, ultima croma della battuta 1, colla quale si completano le 4 battute del ritmo. Però in fatto, nessuno di essi lo ha indicato così, poichè la loro legatura parte dalla misura anteriore, apparendo questo primo ritmo composto di 5 battute e un sesto di battuta, ciò che è semplicemente ridicolo.

Ammettendo che questo ritmo concluda nel *la* della battuta 5, il seguente dovrà cominciare nel *si*, ultima croma della medesima battuta, e siccome il termine è evidentemente nel *fa*, nera con punto della battuta 9, risulterà che questo secondo ritmo comprenderà solo tre misure e quattro sesti di misura. Il terzo ritmo (bat. 9-13) avrà 4 battute e 2 sesti di battuta, ed il quarto (bat. 13-17) apparirà con 3 misure e 4 sesti di misura. Riassumendo, si avrà una strofa ritmata così: $5\,{}^1/_6$ — $3\,{}^4/_6$ — $4\,{}^2/_6$ — $3\,{}^4/_6$. Dove mai s'è visto un fraseggiar di tal natura?

*
* *

No, mille volte no: *tutti* i ritmi di questo passo cominciano nel 4° tempo della misura iniziale e concludono nel 3° della misura finale, essendo *tutti* di quattro misure, esattamente come li ha indicati Klindworth. Dobbiamo notare qui, che nella edizione Klindworth si nota una piccola irregolarità, poichè la seconda legatura — quella che indica il primo ritmo — parte dall'ultima croma della battuta 1, dovendo invece aver principio nella nera anteriore, colla

quale si completano le quattro misure del ritmo. Klindworth fra tutti i comentatori è l'unico che ha separato le sei prime note — dovrebbero essere cinque — della Ballata, comprendendo il loro vero ufficio, di servir cioè di breve introduzione alla Ballata.

Ciascuna frase, per il fatto che è una parte costitutiva del pensiero musicale — già abbiamo visto che corrisponde al verso della poesia — ha un principio ed una fine, che debbono farsi sentire nell'esecuzione, sotto pena di fraseggiar male, e per conseguenza di suonar male.

Le legature dell'edizione Klindworth indicano chiaramente il principio e la fine di ogni frase, e pongono ognuno in grado di darle gli accenti dovuti, che sono l'inizio e il fine del ritmo; accenti, per dir così, di eliminazione, che permettono ad ognuno che ascolti, di sentire la separazione chiara e distinta delle frasi.

Pare impossibile che con un passaggio così semplice a fraseggiare si sia obbligati a creare un vero problema, e senza dubbio crediamo d'aver dimostrato che le cose stanno così. La nostra sorpresa è tanto maggiore, in quanto la edizione di Klindworth è anteriore alle altre, poichè vide la luce a Mosca, il primo volume in ottobre del 1873 e l'ultimo nel marzo del 1876; mentre che quella di Reinecke apparve tra il maggio 1878 e il gennaio 1880, e le prefazioni di Mikuli e di Scholtz portano la data la prima, del settembre 1879, e la seconda del dicembre medesimo anno. È naturale supporre che gli ultimi ebbero sott'occhio l'edizione di Klindworth, che è così bene fraseggiata, ed è strano che tutti abbiano adottato un fraseggiar differente, che quantunque uniforme, non cessa per questo di essere erroneo.

(Continua).

E. Gariel.

Arte contemporanea

PER L'ARTE ARISTOCRATICA

(in proposito di uno studio di Luigi Torchi) (1).

Mi consentite di cominciar con una citazione? È d'un autore caro alla *Rivista;* e poi, tant'è, non potrei farne di meno.

Scrive, dunque, Luigi Torchi nel suo studio su « R. Schumann e le scene tratte dal *Faust* di Goethe »:

« La funzione dell'arte in contatto colla società era cosa che sfug-
« giva alla intuizione di Roberto Schumann... Per lui la relazione
« del singolo uomo, del singolo artista, colla umanità e colla idea
« nazionale, è tenuta in nessun conto. Egli si affanna sì a predicare
« l'ideale della pura umanità, ma in pratica la sua vita privata
« assorbe tutto, e la sua arte è come la sua vita. Per Schumann è
« l'individuo geniale che si fa valere per sè; il suo scopo è la sod-
« disfazione del proprio impulso, il mezzo è l'arte. Egli non guarda
« ad un ambiente vasto, nel quale sia possibile una salutare azione
« artistica; egli non pensa che le particolarità dell'io abbiano a
« sottomettersi all'idea. Per lui occorre una società ristretta in cui
« l'artista possa agire, avendo innanzi a sè delle personalità elette,
« aristocraticamente e spiritualmente in qualche particolar modo do-
« tate... La realtà grande e vasta, la *realtà popolare* è considerata
« nemica... Così l'individuo si racchiude in sè, si isola, rimane as-

(1) L. Torchi, *R. Schumann e le sue « Scene tratte dal* Faust *di Goethe »* (*Rivista Musicale Italiana*, anno 1895, fascicoli 3° e 4°).

« sorto nella contemplazione di sè medesimo, nell'adorazione delle « proprie qualità. *E così si intende di far l'arte per l'arte* (*una « frase assurda e immorale) e non si vede che, senza direzione sulla « collettività umana, sul popolo, tutto ciò è puro dilettantismo* ».

Ora, ecco. Fin che la cantafavola dell' « arte a fini etnici e sociali » ci veniva solo da certa critica, usa ne' dì festivi a volgere la manovella d'un suo monotono organetto a sollazzo d'un volgo sciamannato e incosciente, chi se ne dava pensiero?

Al più, se l'arietta mille volte ripetuta diveniva insofferibile, o se i plausi che ci giungevan dalla piazza scapestravano in gazzarra, potevamo chiudere le finestre; e serenamente, a dispetto della moltitudine inestetica, riprender la lettura intralasciata d'un canto molto libero e molto elegante di Ludovico Ariosto, che non sarà mai su le bocche dei gondolieri di Venezia, o di qualche pagina assai singolare e aristocratica di Gustavo Flaubert, che i merciaioli girovaghi della letteratura socialistica non si cureranno mai di conoscere.

Ma quando la teorica improvvisamente sale dalla folla alla scuola, e in questa stessa *Rivista*, ove tanta parte si svolge dell'operosità sua ingegnosa e dottissima, un pensatore quale Luigi Torchi, elevando a legge estetica suprema quella formula della « *direzione su la collettività del popolo* » che a noi parve sempre non aver altro in sè fuor che la risonanza inane che le cose vuote rendono alla percossa, involge in un general biasimo tutte le opere d'arte cui non sia proposto altro fine che il diletto dei pochi — il silenzio, via, potrebbe parere consenso.

Troppo l'autorità del nome conferisce di valore al giudizio; e troppo, anche, l'esempio è pericoloso.

Perchè — vedete — oggi, alle mani del Torchi, il sacrificio si è ristretto a Roberto Schumann; domani, chi sa? più d'un imitatore (dal petrarchismo in poi non ne fu mai difetto in Italia) sarà tentato ad altre prove più ardite.

Ora a qualche tardo ammirator del Savonarola può forse arridere in pensiero la bella fiammata de' roghi su cui divamperanno — oggetto d'inutile lusso — le opere degli artefici colpevoli di non aver mirato « *alla realtà popolare* ». Ma, quanto a me, io che non amo gli *auto da fè* nè anche nei drammi del teatro spagnolo — che volete? — non mi vi so acconciare.

***

E così — per quel che vale — io protesto.

Tanto più che non mi sembra poi nè anche difficile il dimostrare che l'arte non à nell'utile collettivo se non le origini, assai povere; del resto essa se ne allontana in ogni suo svolgimento, assorgendo a forme d'ora in ora più aristocratiche e indipendenti, per non ritornarvi che, esausta, nei periodi della decadenza.

Ma, innanzi tutto, poi che il Torchi inizia il suo studio ricordando l'insegnamento del Taine cui egli volle informarsi in una indagine che s'annunzia e in verità per buon tratto procede *rigorosamente oggettiva,* alcune parole sul metodo non vorranno parere inopportune.

Su la necessità di accogliere, pur nelle ricerche di storia musicale, i principî del genial filosofo francese, non v'à, credo, ai dì nostri chi ancora possa dissentire.

Ad Ippolito Taine la critica d'arte deve riconoscere l'essersi rifatta a scienza, riuscendo finalmente all'aperto dal laberinto delle norme astratte ove la metafisica l'aveva da tempo costretta ad avvolgersi in un error vano e continuo. Certe verità paiono ora volgari, tanto le à logore il commercio d'ogni giorno. Ma pur oggi, quando rileggendo la « Philosophie de l'art » noi ci abbattiamo fin dalle prime pagine a queste parole: « l'estetica nuova considera le « opere umane, e quelle dell'arte in ispecie, come fatti di cui con« viene segnar i caratteri e ricercare le cause; non condanna nè « perdona, spiega ed accerta; segue da presso il movimento generale « che ai nostri tempi riavvicina le scienze morali alle naturali, dando « alle prime i principî, le cautele, i metodi delle seconde », non possiamo non esser costretti a riconoscere l'efficacia del rinnovamento che il pensiero del Taine doveva operare. Poi che, veramente, in queste parole è tutta la ragione della critica moderna, riconquistata alle glorie del metodo induttivo.

Se non che il Taine non seppe, o non volle, svolgere dal principio affermato l'immensa ricchezza delle conseguenze ond'esso era fecondo. L'opera sua procedette bensì ardita ad osservare e a riconoscere nelle forme dell'arte la legge dell'azione che le condizioni ambienti esercitano su gli organismi; e dove altri al lavoro del genio aveva guardato come ad un fatto singolo, quasi direi arbitrario, egli lo divinò parte d'un vasto insieme di cui pur conveniva ricercar le origini e

le ragioni, lo scoperse quale la voce svolgentesi ritmica e chiara dalle sommesse armonie di un coro che ad orecchi meno intenti era rimasto indistinto, lo rivelò espressione del pensiero della coltura e de' costumi d'un tempo, simile al meraviglioso fior d'una pianta che attinga con mille radici infiniti elementi alla vita.

Ma fu tutto. Oltre quei termini il pensiero del Taine non seppe penetrare. Accennò, sì, in qualche punto a trascenderli, e parve allora intravvedere e additare una cerchia più vasta; ma fu un istante; al desiderio non corrispose l'effetto. Troppo in lui lo storico prevaleva all'esteta; e troppo lo storico amò indugiare nelle mirabili architetture che à torno alle figure rievocate degli artisti il suo genio componeva con ariostesca agevolezza, pur derivandole da frammenti faticosamente raccolti e illustrati con lunga indagine d'archeologo e d'erudito. La lettura delle pagine per tanti riguardi stupende su l'arte della antica Grecia, del Rinascimento italico e dei Paesi Bassi, è tra le più allettevoli e le più utili che la critica moderna possa offrire; ad ogni passo, da un'osservazione geniale, da un tratto felicemente disegnato, da un parallelo ingegnoso, balzano inattese dimostrazioni nuove delle rispondenze che l'opera dell'artista rende alle condizioni esteriori; ma troppe domande rimangono — perchè non dirlo? — inappagate. Onde avviene, ad esempio, che pur fra popoli diversi, e in condizioni di coltura e di costumi dissimili, le forme dell'arte si svolgono in una serie rispondente di manifestazioni? per qual ragione, ancora, il sorgere di alcune costantemente precede al nascere delle altre? e perchè poi, in tutte, la decadenza riproduce caratteri uguali? Il Taine tace. Nè al còmpito paiono soddisfare le ultime pagine della « Philosophie » su l'ideale nell'arte, sul carattere e sul valore e sui gradi della bellezza estetica; troppo (non sembri irriverenza) esse son povere. E allor che, finalmente, nell'intento di assorgere ad una legge suprema che elevandosi oltre il momento storico comprenda un più largo insieme di fatti, il Taine scrive: « in tutti i tempi e « presso tutti i popoli ciò che suscita le grandi opere d'arte è una « certa condizione varia e complessa che si ritrova nell'anima umana « quando essa è posta fra due età, l'eroica e l'epicurea, al momento « in cui l'uomo terminando qualche penosa e lunga opera di guerra « o di scoperta, comincia a riposare, e riguarda a torno a sè, e pensa « a decorar per suo diletto il grande edificio di cui le sue mani

« ànno posto le fondamenta e costrutto le mura » (1), si rimane dubitosi. La pittura del Watteau e del La Tour, del Fragonard e del Boucher, che pur fu tra le più originali espressioni del genio francese, e in cui parvero accogliersi, tra gli allettamenti dello stile oggi ancora insuperato, tutte le molli e squisite eleganze d'una società volgente inebriata di lusso e languida di piacere al tramonto, non successe certo ad un'età eroica; nè eroici, nella significazione che il Taine dà a questa parola, furono gli anni che nel Belgio precedettero il sorgere della scuola di Pietro Paolo Rubens; nè certo da una grande opera di scoperta o di guerra uscivano gli uomini che su lo scorcio del secolo XVIII videro la decadenza della Repubblica Veneta illuminarsi al riso gioivo dell'arte di Giambattista Tiepolo, del Longhi e del Guardi, intrecciante spensierata le corone di fiori tra i suoni e le feste e il tripudio degli ultimi carnevali...

Ma rimane, dicevo, il metodo. E se altri, che si vantò discepolo del Taine e disse « essersi messo per la via da lui aperta », si smarrì in diverticoli, attratto allo splendore di qualche fior bizzarro o al mormorio lene di qualche acqua corrente, — non mancarono tuttavia animosi cui successe, nei termini assegnatisi, la prova più ardita. Ricordo, tra i molti, il Souriau in Francia (2); fra noi Mario Pilo in alcune pagine della sua *Estetica* (3), Adolfo Venturi, che in uno studio pubblicato or à qualche anno su la *Nuova Antologia* richiamò per l'interpretazione dello svolgimento artistico i principî dell'evoluzion spenceriana, Pio Viazzi che, ricercando nella legge dell'ontogenesi di Ernesto Haekel la dimostrazione dei corsi e ricorsi vichiani, l'adattava con geniale abondanza di esempî ai fatti dell'arte (4).

Nè in questo giovarsi dei risultamenti delle scienze naturali paia che la critica d'arte trascenda il còmpito suo. Chi accetta il principio della evoluzione (con chi ancor non lo accoglie è vano discutere) sa che tra scienza e scienza non esistono in realtà separazioni, e che quelle che a noi tali appaiono altro non sono se non termini con-

(1) *Voyage en Italie*, tome II, pag. 321.

(2) *L'esthétique du mouvement*, Alcan, 1889. — *La suggestion dans l'art*, Alcan, 1891.

(3) Edizione Hoepli, 1894.

(4) P. Viazzi, *Corsi e ricorsi artistici* — nella Rivista « Intermezzo », ed. Casanova, anno I, n[i] 28, 29, 30.

venzionali posti dalle necessità minute del pensier nostro. Se l'evoluzione è, come non è dubbio, « una e continua a traverso tutte le forme di esistenza » (1), se l'arte, secondo l'espressione del Taine, altro non è, al pari del resto di ogni produzione della società e dell'uomo, se non un fatto naturale, obediente nella molteplice vicenda delle sue forme, sorgenti rinnovantisi declinanti, alla universal legge della vita; perchè a studiarne con certezza di effetti le manifestazioni non chiederemmo l'interpretazione di questa legge alle scienze oggi meglio avanzate? Da un procedimento così inteso la sociologia deve riconoscere ai dì nostri tutti i suoi progressi. E in questo è, del pari, l'avvenire dell'estetica.

Ora sembra a me — e parrà, credo, anche ad altri — che se il Torchi, sul punto d'abbandonare lo studio speciale per la ricerca d'una general legge estetica, si fosse ricordato del metodo induttivo che l'esempio d'Ippolito Taine gli insegnava, sarebbe giunto a conclusioni a fatto opposte a quelle che egli à così rigidamente affermato.

Ricordo cose note.

La divisione fisiologica del lavoro, per cui a funzioni separate corrispondono organi speciali, non è carattere che delle forme più elevate della vita, di quelle cioè che così nella evoluzione della specie come nei successivi momenti dello svolgimento individuale occupano i gradi estremi. Scendendo da tali forme ad altre inferiori e da queste indi alle infime, noi vediamo farsi via via men distinta la struttura e più vaga la separazione delle funzioni, e questa scemare a grado a grado fino all'*indifferenziato omogeneo* delle prime manifestazioni d'esistenza. Ivi non più distribuzione nitida di parti e distribuzione fissa di azioni; ma un tessuto uniforme, ogni punto del quale indifferentemente compie tutte le funzioni e diffusamente possiede tutte le facoltà che, svolte, diverranno officio proprio di organi particolari. « Nelle forme più basse del regno animale » cito

(1) H. Spencer, *Principes de psychologie*, traduit par M. M. Ribot et Espinas, tome premier, pag. 136. Alcan, 1892.

dalla *Psicologia* di Erberto Spencer (1) « nelle quali i corpi son « così poco organati da potersi considerare come affatto omogenei, « la massa intera del tessuto compie, in quel modo imperfetto che « le è proprio, tutte le funzioni vitali; ogni parte di essa, come « l'intero vivente, manifesta in maggior o minor grado le contratti- « lità, l'irritabilità, il potere di riproduzione, l'assorbimento dell'os- « sigeno, l'azione secretoria — tutte insieme, in una parola, le fa- « coltà che gli animali superiori mostreranno poi divise e circoscritte « ai muscoli, ai nervi, agli organi riproduttori, ai polmoni, ai reni « e alla pelle. Là dove, come negli infimi gradi animali, la massa « consiste solo in una sostanza priva a fatto di struttura, e là dove, « come negli organismi di poco più elevati, il tessuto si compone « di un aggregamento di cellule simili, nella universalità del corpo « è una quasi compiuta communion di funzioni; solo quando la « struttura assume un carattere più speciale, ogni parte di grado in « grado perde la facoltà di compiere azioni diverse da quelle che « sole le divengono tutte proprie e singolari ».

Così, per un esempio, la sostanza albuminoide dell'ameba — organismo unicellulare costituito da un semplice globulo di plasma involgente un nucleolo — nelle rapide incessanti mutazioni della forma onde manifesta la vita, si protende in minuti fili mucosi; ognuno di questi prolungamenti può, incontrando un oggetto relativamente fisso, attaccarvisi e ad esso attrarre il resto del corpo; può, ancora, abbattendosi ad una particella di materia organica stendervi a torno l'estremità sua, contrarsi gradatamente, e gradatamente recare alla massa l'alimento, avvilupparlo e dissolverlo; organo ad un tempo prensile e sensitivo, digerente e motore (2). E come lo svolgimento dell'embrione riepiloga nelle successive vicende in caratteristiche omologie le trasformazioni onde dall'amorfo protoplasma primitivo assor-

---

(1) Ediz. citata, volume I, § 140.

(2) SPENCER, *Loc. cit.* — ID., *Principes de biologie*, traduit par M. E. Casilles. Alcan, 1888, vol. I, § 55 e seguenti; vol. II, § 295 e seguenti. — E. HAECKEL, *Histoire de la création naturelle*, trad. Letourneau. Reinwald, 1884, pag. 313 e 495. — SERGI, *L'origine dei fenomeni psichici e loro significazione biologica*. Dumolard, 1885, pag. 15 e seg. — HAECKEL, *Monographie der Moneren*, in « Jen. Zeitschrift f. Naturwis. », vol. IV, 1866, pag. 66; *Anthropogenie*, trad. franc., pag. 331 e seg., citato dal Sergi ivi.

sero le varie forme della specie, così — l'esempio è di Ernesto Haeckel (1) — la prima manifestazione degli esseri superiori, la cellula ovulare dell'uomo, come d'una gran parte degli altri animali, corrisponde nella omogeneità della struttura e nella communione delle funzioni all'ameba.

Rapidamente, per l'azione delle forze ambienti, il tessuto primordiale si modifica e si integra, muta e trasforma la costituzione sua. E prima, a proteggerlo dal vivo operar della materia circostante, è la formazione d'una membrana esterna lievemente indurita (carattere questo che, a tratti, fu osservato già negli stessi rizopodi — organismi di tessuto per lo più unicellulare): poi negli aggregamenti meglio complessi, la separazione delle funzioni incomincia a vagamente accennarsi con le disposizioni delle cellule, in modo concentrico, a strati (2). L'organismo — i celenterati ne offrono copiosissimi esempi — prende allora la forma d'una sfera cava; da principio, come nell'idra, la differenza fra lo strato esterno (*esoderma*) e l'interno (*entoderma*) è così lieve da render possibile un compiuto mutamento di funzioni; poi, a grado a grado e mentre uno strato intermedio (*mesoderma*) si forma, il tessuto interiore e l'esteriore assumono offici più chiaramente disparati; e l'uno, solo più direttamente esposto al contatto dell'alimento, adempie alla nutrizione, — l'altro, nella communicazione perenne col mezzo ambiente, svolge la vita di relazione e compie, se bene indistinte ancora e per tutta indifferentemente la superficie sua, le azioni che si attengono alla locomozione e alla difesa (3).

Qui ancora (è inutile richiamar lo svolgimento omologo, troppo noto, dell'embrione umano) è una vasta communion di funzioni; ma la communione non è più, come prima, nell'intero organismo vivente, sì bene in ciascuna delle due parti che lo compongono, in sè considerata; non è più di tutte assolutamente le azioni, ma da un lato di quelle — tra loro — che intendono (uso l'espressione dell'Huxley)

---

(1) *Loc. cit.*, pag. 495 (amœbae).

(2) Spencer, *Biologie*, nei paragrafi segg. a quelli citati. — Sergi, *Origine*, ecc., pag. 23 e successive. — Balfour, *Embriology*, vol. II, pag. 334. — Kölleker, *Embriologie*, trad. franc., pag. 55. — Haeckel, *Das Protistenreich*, pag. 48, 100 e 101; *Anthropogenie*, cap. XXI, ivi citati.

(3) Sergi, pag. 41 e autori ivi richiamati.

ad accumulare a beneficio del corpo la forza latente nell'alimento, dall'altro di quelle che tale forza raccolta operano a tradurre, trasformata, in atti e in movimenti utili o necessari alla vita.

Da questa distinzione prima — anche ciò è conosciuto — si svolge nella evoluzione della specie, per successive trasformazioni, tutta la immensa ricchezza de' tessuti per cui si esprime la varietà maravigliosa delle funzioni che è carattere degli organismi superiori; ogni grado più elevato della vita corrisponde a una più vasta complessità di atti, e vi si giunge per un egual procedimento, per mezzo cioè di ininterrotte dissimilazioni che, vaghe e a pena accennate alle origini, si affermano via via più chiare particolari distinte, fino ad assumere nei vertebrati forme caratteristiche e decise per ogni singolo bisogno della economia animale. Così, per un esempio, tutti i modi della sensibilità si originano dalla irritabilità uniforme che fin da' principii l'esterno tessuto manifesta all'azione molteplice della materia vibrante movente resistente, ond'è circondato; le facoltà dell'olfatto e del gusto, dell'udito e della vista nascono — per più e più profonde modificazioni del derma — dal tatto, unica primitiva diffusa forma di senso. Basta ricordare, fra le altre, la sensibilità alla luce, che — mancante agli inizi di ogni determinazione locale e come implicata nella proprietà che i *protozoi* ànno di decomporre, al simile delle piante, l'acido carbonico ai raggi luminosi — si fa speciale col formarsi in alcuni punti dell'epidermide di cellule pigmentate atte a percepire più vivamente le vibrazioni dell'etere, e costituenti l'apparecchio visivo rudimentale che circoscrivendosi nell'estensione occupata e affinandosi a meglio delicate rispondenze col mezzo ambiente riuscirà poi alla complicata struttura e alla mirabile funzione dell'occhio, il più singolare fra gli organi di senso degli animali superiori (1).

Sempre, in somma, nelle forme prime è una più o men larga communione di funzioni. Sempre, la trasformazione a gradi meglio elevati di vita si compie per un procedimento che da azioni generali semplici indefinite, assorge ad azioni speciali complesse determinate. E sempre, ancora, il progresso d' una qualunque funzione di

---

(1) Spencer, *Biologie*, vol. II, § 295 e seguenti. — Balfour, *Comparative Embriology*, vol. II, pag. 330 e 332. — Sergi, *op. cit.*, pag. 66 e seg.

per sè presa, corrisponde alla indipendenza che essa via via acquista dalle rimanenti, e alla formazione di organi speciali per cui singolarmente dalle altre si esprime.

Nel che solo chi avvezzò il pensiero in una cerchia assai angusta di osservazioni, può scorgere una legge propria esclusivamente in fatti biologici, mentre altro non è se non l'attuarsi in essi dell'universal principio d'evoluzione che incessantemente dall'omogeneo, dall'indistinto, dal diffuso, trae l'eterogeneo, il singolare, il complesso.

Così, risalendo alla materia inorganica, dalla nebulosa primitiva in cui la forza è latente e in modo uniforme diffusa, per successive fasi, ciascuna delle quali è, come dice l'Ardigò (1), « un distinto verso la precedente ed un indistinto verso la seguente », si perviene « a tutto un concerto di forze con determinazioni svariatissime, manifestantisi in direzioni, velocità, periodi e ineguaglianze diverse ».

Non altrimenti, ancora, recando l'indagine ai fatti sociali, dall'orda remotissima, ove nella promiscuità confusa degli atti non è separazione di còmpiti alcuna, lentamente si giunge alle associazioni umane più svolte di cui è carattere essenziale la distribuzion degli offici e la divisione del lavoro.

Muta l'oggetto dell'osservazione; ma non muta, poich'è universale, la legge.

Dopo ciò a chi imprenda a studiare nella varietà delle associazioni umane le manifestazioni estetiche alle origini loro, non parrà strano il trovarle negli inizi intrecciate alle altre manifestazioni della vita collettiva, confuse con esse e da esse dipendenti; anche gli parrà naturale di scorgerle espresse non da una parte, avente special officio, dell'organismo sociale, ma dalla moltitudine intera.

E questo avviene nel fatto.

La prima a sorgere fra le forme dell'arte, la sola che pur oggi fiorisca presso popoli rimasti o pervertiti alla condizione di selvaggi, è la danza rappresentativa. Anche là, ove ancora inarticolato

---

(1) *La formazione naturale nel fatto del sistema solare*, ed. Battezzati, 1878, pag. 38 e 39.

è il linguaggio, informe il ritmo, ignoto l'uso di stromenti musicali, già esistono — dispiegantisi al suon di canti monotoni, accompagnate dal battere reiterato sul terreno dei bastoni e dei piedi, espresse nell'incomposta violenza del gesto animato — le mimiche rappresentazioni.

Scene di guerra o di amore, invocazioni e preghiere agli dei, compianti di guerrieri morti combattendo o festeggiamenti di vittorie riportate sul nemico, ne compongono la materia; vi offrono occasione tutte le adunanze di popolo, nei primi tempi numerosissime. « La notte che precede la battaglia » scrive il Powers nel suo libro su le tribù della California (1) « i guerrieri Iuki si adunano « dietro un colle; si spalmano il corpo di pece o d'altra materia « vischiosa e su vi spargono di aquile bianche; sulla testa pongono « ciuffi di penne e corone. Brandiscono l'arco e le freccie, buttando « la faretra sulle spalle, e si slanciano pel ciglio dei monti e pel « piano in folla disordinata gridando ed urlando ».

Talora è il capo che ai guerrieri accolti a torno alle fiamme dei giganti alberi abbattuti, pone le domande: « assaliremo noi i ne- « mici? li vinceremo? li uccideremo? » (2). E sùbito — come in quelle tempre, in cui la facoltà dell'inibizione è presso che nulla, l'onda nervosa prorompe impetuosamente nell'atto — sorge e cresce il tumulto. La guerra è non pur deliberata ma presentita; l'ora della lotta è precorsa in una comune gioia selvaggia, tra il balzar delle imagini rapide vive incalzanti. « Ognuno » osserva il Sergi (3) « vuol provare « che à coraggio, che può e sa ferire, che sa difendere e assal- « tare ». Ed ecco la finzione della battaglia: l'accorrere precipitoso e lo sbandarsi, l'assalire e l'indietreggiare; e le attitudini simulanti, nella vicenda mutevole, l'atto del colpire e il piegar dei feriti e l'atterrarsi

(1) Citato dal Sergi nel libro *Dolore e piacere* (pag. 292), lavoro originale e bellissimo, che in questa stracca dimenticanza degli studi severi non fu apprezzato come meritava. Il Sergi avvertì pel primo, ch'io sappia, al carattere di utilità dellé inferiori forme di danza.

(2) De Rochas, *Nouvelle Calédonie*, pag. 264. Questa, e la maggior parte delle altre citazioni che seguono sono tratte dal libro del Letourneau, *L'évolution littéraire dans les diverses races humaines*. Paris, Battaille e C^e^, 1894, opera splendida per ricchezza di notizie e per singolarità di osservazioni e di raffronti.

(3) Sergi, *Dolore e piacere*. Dumolard, 1894, pag. 209.

dei moribondi; e le voci imitanti i gemiti dei vinti e le grida selvaggie dei vincitori.

La parola « danza » è forse mal propria a significare il tumultuoso irrompere di questa mimica incomposta. Ma incomposta non è sempre; e se talora il frastuono degli stromenti a percossa e il clangor dei corni d'antilope e gli stridii acutissimi delle trombe primitive l'avvolgono per entro a una barbarica ebrietà di suoni, e se talvolta anche, tra le urla delle femmine incitatrici, l'echeggiar del canto di guerra l'investe in un turbine di delirio; pur sovente essa, moderata dai vecchi, condotta dal capo, si svolge in mosse più ordinate e in più regolari andamenti.

Così, per un esempio, presso alcuni popoli dell'India (1) la danza di guerra, eseguita dalle schiere in armi avanzanti prima in perfetto ordine di battaglia, poi via via rotte e raggruppate, dispiegantisi e snodantisi e raccoglientisi, obediva nella varietà degli artificî a tutti i simulati spedienti d'una strategia complessa; così oggi ancora, presso certe tribù Pelli Rosse, il canto di guerra non prorompe d'un tratto selvaggiamente nelle voci concordi, ma intonato prima dal capo, tra i guerrieri ascoltanti, viene ripreso in un coro d'ora in ora più concitato, mentre i piedi battono in cadenza il terreno, fin che i movimenti si accelerano, le voci si elevano, e un galoppo sfrenato trae in turbine la tribù intera.

Come la danza precede la guerra, così pure la chiude; sia ch'essa intrecci ghirlande al festino della vittoria, sia che accolga il compianto degli eroi estinti o caduti. Chi riguardi oggi allo svolgersi d'una fra le infinite cerimonie funebri in cui la religione cristiana tuttavia profonde tanta volgar pompa d'imagini tristi, avrà pena certo a ripensarne le origini in una forma di danza. Pure è così a punto: nè altre mai forse più di esse singolari e caratteristiche ebbero i popoli primitivi, da quella che tuttora è in uso in alcune regioni dell'Alto Nilo (2) — ove a torno ai cadaveri accatastati, i guerrieri, ornato il capo di piume di struzzo e recanti alla cintura una campana di ferro, intrecciano il ballo funereo, mentre oltre la linea dei danzatori le femine si muovono lente e battono coi piedi la misura

(1) Dalton, *Ethnology of Bengal*, 58 (L. 308).
(2) S. Baker, *L'Albert N'yanza*, 186, 169 (L. 67).

— alla mirabile varietà di ludi che gli antichi scolpirono nei bassorilievi delle urne, e che Omero descrisse.

Nè men numerose le danze erotiche. Apertamente impudiche, come presso gli indigeni della California; lubriche o improntate a un languor molle e cedevole, come in certe tribù dell'Indostan; accompagnate, come nella Nuova Zelanda, a canti osceni (1) o velate a pena da una musica lieve per entro a cui passano trilli lascivi di flauti e fremiti sordi di tamburelli, esse, nella espressiva vivezza delle movenze — ove talor lampeggia in gesti fuggevoli, talora si disegna e in lunghi ricordi persiste l'imagine dell'amplesso — raffigurano per mille aspetti l'abbandono della femina all'uomo, l'incitamento e l'invito all'amore.

« Nel ballo erotico fra i Mânnitaris del Nord America » scrive il Mantegazza (2) « le donne si muovono in ondulazioni voluttuose, « alzando or l'uno or l'altro piede senza mai abbandonare il luogo « occupato. Il ballo dura due ore; poi ogni donna si toglie una parte « della veste e prendendo il compagno della danza lo scorge nella « foresta in luogo solitario ». Sotto gli alberi della riva, nelle notti illuminate, i garzoni Santali invitano al ballo le donne; ghirlande di fiori e piume di pavone ornano i danzatori, di bacche e di gioielli e di armille si abbellano le danzatrici. Si dispongono ad uno ad uno in lunghe file, giovani e fanciulle in ordine alternato; le domande e le risposte si intrecciano, e s'avvicendano i cori; poi, come la danza e il canto ànno inebriati i sensi, le file si rompono e le coppie si mescolano nell'amplesso (3).

Potrei, se rilevasse, moltiplicare gli esempi. Ma questi che alla rinfusa ò recato, sono sufficienti, parmi, a segnar con esattezza gli essenziali caratteri della danza nella sua manifestazione più remota.

Ella non sorge con una forma propria singolare indipendente, ma si svolge dagli atti che più direttamente si attengono alla conservazione e alla difesa della tribù primitiva; ne è un eccitamento o una preparazione o una continuazione; à, direi con termine tolto

---

(1) Freycinet, *Hist. un. voy.*, vol. VI, 188 (L. 85).
(2) *Gli amori degli uomini*, vol. I, capo VII, pag. 226.
(3) Dalton, loc. cit. 214, 215 (L. 311).

alla biologia, una *funzione utile* alla vita sociale — implicata nelle altre manifestazioni di questa, non da esse separata nell' intento consapevole d'una finzion dilettosa. E per ciò a punto, fatta dal popolo e pel popolo, ella è — nel più rigoroso senso della parola — collettiva, così da non consentir nè anche la distinzione fra spettatori ed attori, poi che ognuno della tribù vi à parte, e tutti presso che sempre ad un modo.

È arte cotesta? La scuola inglese che pone il bello in opposizione all'utile (e per le manifestazioni estetiche superiori à ragione di certo, ma essa non bada alle infime e delle origini non tien conto) avrebbe fatica a riconoscerla tale; pure qui è senza alcun dubbio la forma prima dell'arte.

Lentamente, col progredir dei costumi e più col sorger di classi speciali nell'associazione, la danza si allarga a modi meglio complessi, abbraccia una più ampia cerchia di atti, assume forme particolari per ogni casta, e mentre più e più si affranca dalle altre espressioni della vita collettiva cede a grado a grado al delinearsi e all'affermarsi dell'elemento individuale. La stessa finzione rappresentativa della guerra che da principio vedemmo travolgere in un impeto subitaneo la tribù intera allor che la moltitudine tutta traeva incomposta e tumultuosa all'accampamento, non sarà più espressa che da una parte sola. — spettatrice talora e acclamante l'altra — quando la scelta avrà ai più validi e forti affidato l'ufficio della difesa e commessa la gloria avventurosa delle conquiste. Ai capi e ai primi fra i guerrieri spetterà nei festeggiamenti della vittoria e nei giochi e nelle onoranze funebri il luogo eccelso; per essi la danza d'amore intreccierà le ghirlande di più delicato artificio e di più inebrianti profumi; nelle accolte del popolo orante e nelle cerimonie religiose tutte, la direzione prima, il principal còmpito poi, saranno assunti da' sacerdoti, erettisi a custodi delle antiche tradizioni e a regolatori, in lor vantaggio, dei riti.

La danza non è allora più la inconscia e informe manifestazione d'un sentimento comune costretto a pochi atti essenziali, ma già appare veramente trasformata in una complessa succession di riti, che la fantasia del popolo — dominata dal mistero e scoprente in tutta la circostante natura, nei campi e negli abissi e nei cieli e nelle acque, anime attive innumerevoli bene o male

augurose — di continuo arricchisce d'imagini varie e riordina a forme novelle, a circondar con simboli vivi gli eventi più importanti della vita individuale e i più solenni momenti dell'esistenza collettiva. Le danze, variate di suoni e di canti, accompagnano e celebrano allora le natività, le nozze, il giungere dell'età pubere, gli amori; festeggiano e consacrano nell'iniziarsi e nel compiersi le opere della moltitudine, in guerra ed in pace — la seminagione e la piantagione e la raccolta, le alleanze, i patti, le conquiste, le vittorie e le stragi. Tanto la mimica compie in questo periodo della vita sociale l'ufficio d'un linguaggio da tutti compreso, che le visite di stranieri amici, le relazioni fra tribù vicine per mezzo di ambasciatori, e i sacrifici e le mutilazioni e le invocazioni, dànno origine a cerimonie molteplici, talora complicatissime, in cui ogni atto racchiude o rivela un simbolo occulto o palese. E tanto essa è espressione comune e comunemente intesa, che le imprese dei capi indiati, i fatti della mitologia primitiva, gli avvenimenti più gloriosi del passato — tutta la materia in somma che la poesia epica e la dramatica accoglieranno poi trasformandola a modi di più durevole bellezza — sono per questo mezzo rappresentati e trasmessi in abbozzi scenici informi alle generazioni future.

Segni evidenti della rappresentazione mimica onde si svolsero, recano ancora i riti nuziali e funerari dei greci e de' romani, riferiti in mille libri di notizia volgare. Le descrizioni di danze simboliche abondano in molti tratti della Bibbia. Anche le feste della pubertà sono oggi note, da poi che il Mantegazza le ritrasse con ricchezza di caratteristici particolari ne' suoi « Amori degli uomini ». Nè men conosciute, io credo — tanto se ne discorse — sono le celebrazioni della caccia presso gli Esquimesi, della mietitura nel Giappone, della piantagion del riso nella Cina (1). La stessa marcia degli Spartiati e dei Cretesi, in una civiltà pur di tanto più avanzata, è da Ottofredo Müller ritenuta un passo di danza; e danza guerresca, eseguita cioè da accolte armate, fu certo la *pirrica* che gli Elleni predilessero. Presso gli Indiani oggi ancora le processioni religiose, ultimi vestigi delle universali feste d'un tempo, raffigurano le imprese di Rama e di

(1) Cook, *Troisième voyage. Hist. univ. voy.*, vol. II, 182 (L. 169).

Crisna (1). Fra le danze sacre, numerosissime sovra tutte, ricorderò quella sola detta del *Calumet* che il Lafiteau ci descrisse nei suoi « Ricordi d'America » (2): « La festa si svolge — traduco — al-
« l'aria aperta, all'ombra degli alberi, sopra una stuoia di giunchi
« ove è collocato il simbolo del danzator principale. Coristi già
« prima designati occupano il luogo più onorevole. Il protagonista
« raccoglie rispettosamente il simbolo, lo reca a torno, lo addimostra
« alla assemblea, lo presenta al sole, l'accosta alla bocca degli spet-
« tatori; misurando al ritmo della musica ogni suo atto. È la prima
« scena della rappresentazione. Poi garzoni in veste di guerra,
« ornati le teste di piume e recanti tra le mani altre piume dispie-
« gate a foggia di ventaglio, danzano a torno al simbolo sacro;
« e fingono combattimenti in cui alcuni ànno per arme l'ascia o
« la lancia, altri per offendere e per difendersi non d'altro si val-
« gono che dell'oggetto consecrato. Assalgono, fuggono, colpiscono,
« si schermiscono; sempre in misura, a passi determinati, e al suon
« dei tamburi ».

Non mi diffonderò in altri esempi.

Dissi che in questa forma meglio complessa di danza già si accenna e via via si disegna in linee più risentite l'elemento individuale.

Ed è naturale. L'espressione non è più qui, come prima, informe, ma pensata, consapevoli i mezzi e rivolti a fini determinati. Si vogliono raffigurare scene di cui son chiari al pensiero i successivi momenti. Queste scene importano bensì alla tribù intera, ma più particolarmente si riferiscono quando all'una quando all'altra parte di essa: di qui una prima distinzione fra spettatori ed attori. Ancora, esse si compongono di azioni talora varie, spesso anche complicate di molte vicende; di qui, tra gli attori, una distribuzione di compiti e di offici. Alle grida assordanti e al coro uniforme succedono così le melopee alternate — espresse cioè prima da una sola voce o da poche, poi ripetute quando interamente quando in parte soltanto da tutti (e in ciò è l'origine del ritornello, vivo tuttora nella canzone popolare, abbandonato quasi a fatto dalla lirica d'arte individuale);

(1) Lemairesse, *Chants populaires du sud de l'Inde* (L. 314).
(2) Lafiteau, *Mœurs des Américains*, IV, 42 (L. 112).

alla mimica indistinta e confusa sottentra la multiformità ordinata e regolare delle attitudini e delle movenze e dei gesti; al frastuono degli stromenti a percossa, onde da principio si compone tutta l'orchestra, segue la varietà di suoni dovuta alla ricerca di nuovi mezzi e alla scoperta di espressioni musicali ad ora ad ora più riccamente diverse.

E questa è già veramente arte. Arte rozza; arte sociale; arte che ancor non si svolge per il solo intento consapevole e particolare del diletto, ma a cui tuttavia questo fine non è più ignoto interamente; arte ancora asservita alla religione e alle altre manifestazioni utili della vita collettiva, ma già accennante a separarsi da esse in una più sicura indipendenza.

Che da questo momento nell'arte ogni progresso (1) si compia con l'acquisto d'una maggior indipendenza nei mezzi e nel fine; che essa cioè proceda facendosi a grado a grado più singolare nell'intento e più individuale nell'espressione — chi à letto le pagine che precedono comprenderà agevolmente. È l'attuazione, nel fatto dell'estetica, della legge che richiamai dalla biologia, per cui ogni funzione si svolge separandosi dalle altre nelle quali alle origini è implicata, acquistando mezzi proprî, creandosi organi speciali.

Seguire minutamente tutte le successive distinzioni che da questa forma prima fin qui esaminata trassero via via l'epica, la drammatica, la lirica, la musica pura, sarebbe certo sopra modo faticoso.

Mi starò pago a poche osservazioni essenziali; altri svolgerà, se pur crede.

Fu notato, parmi, dal Letourneau che la stessa danza rappresentativa, mentr' è tuttavia un indistinto di mimica di poesia e di musica, accenna in un certo punto dello svolgimento suo ad assumere il carattere di un divertimento, accogliendo a canto agli argomenti mitici sociali religiosi, soggetti di pura invenzione che i più valenti della tribù in quest'arte raffigurano non ad altro fine che del comune diletto. Onde, naturale conseguenza, il formarsi qua e colà di cor-

(1) Uso qui, come in tutto lo studio, la parola progresso come sinonimo di *evoluzione*, a significare il passaggio da forme precedenti più omogenee e semplici a posteriori più varie e complesse, senza dare a questo passaggio alcun valore assoluto di miglioramento o di maggior perfezione.

porazioni speciali, come quelle — ad esempio — degli *Areois* nella Polinesia (1), vere compagnie di danzatori e di mimi vaganti profumati ed adorni d'isola in isola per ogni dove accolti da espressioni di gioia e da per tutto regalati al lor dipartire di doni preziosi. E come l'invenzione non à confini, e di continuo l'alimenta l'osservazione della vita — la danza, al fine liberata dalla raggiera de' soggetti imposti e affidata ad artefici di più squisite attitudini, attinge una meglio determinata e propria moltiplicità di modi.

Nel tempo stesso, col progredir del linguaggio, la parola ritmica, lenta sgorgante nella declamazione e nella melopea — la parola enfaticamente recitata e cantata — si scioglie dalla danza collettiva; e agli innumeri fantasmi dell'anima popolare dà essa le nuove forme sensibili, e li circonda essa con le maliose apparenze dell'arte. Come l'importanza della mimica tanto più scema quanto meglio la lingua assorge a mezzo d'espressione indipendente, la rappresentazion di danza cede o si restringe d'innanzi al soverchiare del canto. Ormai in questo si accolgono gli elementi mitici ed epici che vedemmo prima diffusi; racconti di avventure e d'imprese in cui il nume solare già si trasforma o già appar umanato in eroe, frammenti di leggende o di storia, ricordi di tradizioni antichissime corrono di bocca in bocca, si trasmettono dall'una all'altra generazione, conservati nella virtù inalterabile del ritmo.

È la materia dell'epopea. Ed ecco, a raccoglierla e a riordinarla e a ricomporla, sorgono per ogni dove i poeti cantori.

Ciascun popolo n'ebbe di propri; la Grecia ricorda gli aedi e i rapsodi, l'Irlanda i fili, la Finlandia e la Brettagna i runnoia ed i bardi. Oggi ancora ne son chiari i vestigi; presso i Niam Niam ad esempio (2), ove la leggenda popolare rivive negli inni de' rozzi vati — erranti di paese in paese, vestiti a fogge singolari, ornati di piume fantastiche, fregiati di rostri d'aquila e di scaglie di tartaruga e di artigli d'uccelli da preda; e tra il popolo dei tartari nomadi (3) affollantisi a torno ai *taulholos* ad ascoltare, celebrate nei canti, le imprese di Gengis Kan e di Timour-leng. Diversi i nomi, ma non dissimile il còmpito.

(1) Cook, *2e voyage*, vol. VIII, 276-286, loc. cit. (L. 87).
(2) Schweinfurth, *Au cœur de l'Afrique*, II, 30 (L. 65).
(3) Vambéry, *Voyage d'un faux derviche*, 293 (L. 176).

È vezzo oggi comune di citar come esempio supremo d'arte collettiva la poesia epica. E arte collettiva la poesia epica fu veramente, in paragon di quella che la seguì; ma nell'affermarla tale senz'altro con troppa leggerezza si dimentica che essa non fu possibile se non per un più vigoroso impeto dell'elemento individuale, quando l'elaborazione della materia d'arte, abbandonata prima alla moltitudine indistinta, fu ripresa con intenti meglio determinati dai cantori. Certo questi accordarono l'anima loro alla diffusa anima del popolo. Ma il popolo che si accolse intorno ad essi plaudendo, e nella solenne monotonia dei lor canti vide passare e trasfigurarsi e ricomporsi e vanire, in una vicenda di creazioni meravigliosamente felici, le imagini sue, non abdicò forse ad un officio ch'era dianzi comune?

E vedete con quanto rigore pur qui s'avvera la legge che l'evoluzione dell'arte assegna al prevaler dell'opera consapevole dell'individuo su quella inconscia della moltitudine (1). L'epica presso tutti i popoli attraversa tre momenti: la creazione della leggenda comune, il determinarsi e il fissarsi dei varî episodi che la compongono in canti per lo più frammentarî e staccati, il riordinarsi di questi canti in aggruppamenti via via più vasti fino alla armoniosa unità del poema. Così — citerò un solo esempio — presso gli antichissimi Greci la trasformazione del comun mito solare a leggenda nazionale ed umana precedette l'età degli aedi; dall'opera varia di questi i racconti popolari diffusi ritrassero atteggiamenti e spiriti e forme d'artistica bellezza; fin che, raccolti dai rapsodi, si composero nei divini poemi degli Omeridi e nelle imitazioni fantasiose dei ciclici.

Or bene, il primo momento è, nel senso della parola più rigoroso, collettivo — il popolo crea ed esprime; il secondo non è collettivo che in parte — la creazione popolare si atteggia nel canto individuale (spettatrice ora, e non più attrice, la moltitudine); nell'ultimo l'opera del poeta prevale. E il poema veramente annunzia che l'età dell'epica è giunta al suo termine, e splendidamente la chiude; quando la leggenda assorge per virtù del genio alla forma suprema, già

(1) È superfluo, credo, osservare che le parole « moltitudine, folla, volgo » sono sempre da me usate in questo studio senza riferimento alcuno alle condizioni economiche o sociali, ma sì unicamente rispetto al fatto dell'arte. Si può appartenere alla aristocrazia sociale o politica, ed essere — quanto all'arte — parte del *profanum vulgus* oraziano, e viceversa.

nella coscienza del popolo n'è oscurata od obliata la significazione originaria.

Quanto alla lirica, ch'ella sia stata arte collettiva alle origini può parer strano a chi è avvezzo di considerare questa come la più liberamente soggettiva fra tutte le forme di poesia. Pure, il canto individuale non fu da principio se non un frammento della composizione corale a tutti conosciuta; e non pur la lirica si svolse dal coro, ma corale si serbò gran tempo tra mezzo a popoli di democratico reggimento; e tale persistette a lungo presso la gente dei Dori, cantata a piene voci al suon di vari stromenti e misurata al ritmo di danze armoniose, innanzi ai templi e a torno alle are, nelle pubbliche feste nazionali e religiose, — espressione di sentimenti di pensieri, di desideri e di affetti comuni.

Meglio di ogni altra, la storia letteraria del popolo greco che — come dice il Carducci — « per la spontaneità e compitezza, per la « fecondità e comprensività sua rispecchia tutti gli anteriori e suc« cessivi svolgimenti dei popoli ariani » manifesta, pur nella lirica, la successione delle forme individuali alle collettive, delle attitudini delle immaginazioni e delle inspirazioni soggettive agli intenti e agli offici sociali religiosi e civili.

La poesia *orfica*, ch'è la più antica greca, fu jeratica e sacra, e apparve circonfusa dal mistero ch'è elemento primo d'ogni culto. Nella strofe distica dell'*elegia*, svolgentesi breve e modulata su la melopea del flauto lidio, si alternarono da principio gli accenti di guerra e le sentenze morali — incitanti al valore, alla concordia e alla disciplina civile. Prima che ornamento alle feste familiari e private, la *melica* apparve parte essenziale dei riti sacri; risuonò presso gli altari de' numi negli Inni, cantò le lodi di Apollo e di Artemide nei Peana, accompagnò colle Prosodie lo svolgersi delle processioni religiose nelle ricorrenze pubbliche e solenni.

E da una pubblica festa religiosa, dalle imaginose forme d'un rito sacro, dalle cerimonie rappresentative d'un culto comune, trasse pur le sue origini il dramma, ovunque si svolse per virtù propria, nell'India e nella Cina, in Persia e in Grecia e presso i popoli cristiani dell'età di mezzo.

Le rappresentazioni sceniche indiane, che viaggiatori europei trovarono vive tuttavia in tempi recenti e diffusamente descrissero, se-

guivano ancora nell'occasione delle feste popolari, al ricorrere per lo più delle stagioni consacrate a qualche nume (1).

Il teatro persiano, sorto dalla cerimonia pia commemorante i martiri della famiglia d'Alì, rimane pur oggi la manifestazione officiale del sentimento religioso (2).

Nella Cina il così detto *personaggio cantante* — l'eroe dell'azione, che la moltitudine degli spettatori predilige — attesta e ricorda anche ai dì nostri l'origine lontana del dramma dalla primitiva danza sacra corale (3).

Ma sopra tutti, lo svolgimento della drammatica nella Grecia e nell'evo medio è, al proposito nostro, significativo.

Nella festa dedicata a Dioniso, intorno all'altare su cui le vittime ardevano, giovani danzatori e cantori ammaestrati e diretti dal Corifeo intrecciavano balli e intonavano inni ov'erano ricordate le avventure dolorose e liete, i patimenti e le gioie del dio in cui altri credè scorgere « misticamente simboleggiate le assidue vicende della « natura che intristisce e muore nel verno per risorgere a vita gio- « conda nella primavera ». Lascio parlare all'Inama la cui storia della letteratura greca è per le mani di tutti. « Pare che nell'esal- « tamento prodotto dalla vivacità stessa del culto dionisiaco, qual- « cuno di quelli cui era più specialmente affidata la organizzazione « della festa incominciasse o a rappresentare esso medesimo o a far « rappresentare da altri il dio stesso in persona anzi che esporne « semplicemente le vicende, e che il coro assumesse la parte dei « numerosi seguaci di lui. Così si iniziava una specie di rappresen- « tazione dramatica assai rudimentale ancora, in cui le parti erano « divise fra un attore il quale rappresentava Bacco, e il coro. A « questo spettavano esclusivamente i canti lirici, all'attore la parte « espositiva, ed esso poteva pure sostener col corifeo una specie di « dialogo. In tal modo il ditirambo accoglieva in sè una modifica- « zione eminentemente dramatica. Alla rappresentazione delle vicende « del dio Bacco, si osò poscia sostituire quella delle avventure di

(1) Lemairesse, *Poésies populaires du sud de l'Inde,* II, 229 (L. 356).

(2) Barbier du Meynard, *La poésie en Perse,* 68. A. Chodzo, *Théâtre persan* (préface) (L. 381).

(3) Bazin, *Chine moderne,* 395 (L. 195).

« qualche altro eroe, e un po' alla volta tutto il mondo eroico offrì « abbondante materia di rappresentazione ».

Qui l'attuazione della legge estetica su cui ci intrattenemmo finora è così evidente che da vero parrebbero vani i commenti. Ma osservate. Quando la tragedia, rappresentata prima su la pubblica piazza innanzi al tempio del nume, riparerà al teatro — ormai mutatasi da armoniosa espressione d'un culto a forma indipendente d'artistico diletto — nell'orchestra, a ricordo dell'antico altare di Bacco, rimarrà l'ara; e a torno all'ara, come già intorno all'altare, le ritmiche danze e i canti del coro continueranno l'officio della manifestazione collettiva, intreccieranno, in un partecipar vivo e continuo all'azione, ad ammaestramento del popolo accolto, le preghiere religiose e gli ammonimenti morali agli accenni e ai ricordi delle leggende e dei miti della patria comune. Ma il coro, che nel ditirambo è tutto e che nell'opera eschilèa ancor contrasta all'attore il primo luogo empiendo della sua voce molteplice la tragedia e dandole sovente il suo nome, si ridurrà presto, nei componimenti stessi di Sofocle, alla parte — l'espressione è dell'Inama — di spettatore ozioso. Nello stesso tempo, la contenenza del dramma sempre più si allontana dalla idealità religiosa primitiva; anche su le scene, come nel mito, gli eroi succedono ai semidei ed ai numi, ed a quelli sottentran gli umani. Ormai dell'espressione collettiva e del soggetto divino dell'inno bacchico non rimarrà più che un ricordo. E veramente nella tragedia umana di Euripide, tutta piena dei gemiti e delle grida della passion soverchiante, che altro ancor rappresenta l'ara del dio se non un simbolo oscuro?

Dopo ciò parrà naturale che anche il teatro moderno abbia nello svolgimento suo obedito ad una stessa legge (ed è inutile richiamarne qui i momenti successivi); sorto pur esso dalla celebrazione d'un rito religioso, nato dramma liturgico nel tempio, diventato *laude drammatica* e *devozione* tra le pie congregazioni dei fedeli, innalzatosi a fine estetico e a pubblico spettacolo nei *misteri*, trasformato e ricreato a rappresentazione della vita e dei costumi ne' capolavori d'arte individuale.

Pur qui — occorre forse avvertirlo? — si à, all'origine, l'espressione inconscia del sentimento collettivo, cui manca ogni superior carattere estetico perchè rivolta ad altro intento che non a quello del diletto; si à, al fastigio dell'evoluzione, l'opera singolare dell'artista,

che, proponendosi un fine determinato d'intellettuale godimento, nella scelta della materia e nella concezione e nello stile, nell'uso dei mezzi e degli spedienti e de' partiti d'arte, non riconosce da altri la norma che dal suo genio.

***

« La pittura e la scultura ebbero comune l'origine colla parola « scritta; si svolsero cioè dalla antichissima iconografia murale di- « rettamente collegata alla prima forma di reggimento politico. Po- « poli selvaggi, come gli Australiani e le tribù dell'Africa meridionale, « dipingono, pure ai nostri giorni, personaggi ed avvenimenti su le « mura dei sotterranei da essi considerati come luoghi sacri. Presso « gli Egiziani come presso gli Assiri, le pitture murali servivano a « decorare il tempio del dio e il palazzo del re (che erano negli « inizi una sola cosa) e apparivano per ciò a punto funzioni di go- « verno al modo stesso che le pompe politiche e le feste religiose. « E funzioni di governo furono ancora in quanto rappresentavano il « culto del dio nazionale, le vittorie e i trionfi del re indiato, la « sottomessione a lui dei vinti e il castigo dei ribelli; e in quanto « erano produzioni di un'arte venerata dal popolo come un mistero « sacro. Da queste rappresentazioni imaginose sorsero da una parte « la parola scritta, dall'altra — colla pittura — la statuaria. Si « cominciarono a semplificar le figure più familiari col mezzo di « abbreviazioni simili a quelle di cui à esempi infiniti la scrittura « nostra; si formò così tutto un sistema di simboli la maggior parte « dei quali non aveva che una rassomiglianza remota con la cosa « rappresentata. E nacque per tal modo la scrittura geroglifica, imi- « tativa e simbolica. Nel tempo stesso le imagini dei numi e dei « re, degli uomini e degli animali, che prima erano semplicemente « distinte per mezzo di linee intagliate e colorite, furono più niti- « damente separate quando prevalse l'uso di togliere con lo scalpello « gli spazi ch'erano tra l'una e l'altra e di colorarle singolarmente « in guisa da riuscire a una sorta di rozzo bassorilievo dipinto. La « statua, ignota ancora agli Assiri, presso i quali la scultura appare « sempre incorporata all'edificio, fu creata, sembra, dagli Egizi; e le « più antiche, che le reliquie della lor civiltà ci dimostrano, serbano « tuttavia nella forma il vestigio dell'origine prima e nell'ammasso di

« pietra cui è collegata tutta la parte posteriore del corpo, ancor « ricordano il pezzo di muro al quale, un tempo, il bassorilievo era « unito ».

Così Erberto Spencer (1). E assai tempo prima di lui, Vincenzo Gioberti, in una di quelle divinazioni che a quando a quando rompono d'un balenar vivo l'inerte monotonia del suo metafisico sistema, aveva già scritto: « l'edificio primitivo in cui si incorporò « la scrittura fu una simbologia muta; l'emblematica murale svolse « nel tempio il mito e insegnò per la via degli occhi alla moltitu« dine la parola religiosa (2) ». E ricordava a punto il tempio egiziano « che è tutto quanto un geroglifico immenso composto d' una « varietà innumerabile d'emblemi particolari, per forma da rendere « così nel complesso come nelle parti una viva imagine del Teo« cosmo » e la città orientale antichissima, seggio dell'impero jeratico « la quale racchiuse nella sua molteplice unità i semi delle arti che « di mano in mano si andarono poi sviluppando e distinguendo le « une dalle altre, e dove la simbologia architettonica ebbe i suoi « rudimenti tuttavia confusi ».

L'officio collettivo e sociale delle arti figurative alle loro origini non potrebbe essere con maggior evidenza dichiarato; l'iconografia murale che ebbe in sè — dirò ancora col Gioberti — « abbozzati « inviluppati implicati confusi i germi della statuaria, della orna« mentazione e della pittura », come la danza primitiva ebbe i germi di tutte le arti del ritmo, al pari quest'ultima sorse espression concorde d'un universal sentimento, determinata nel nascere da un fine d'utile comune e a tale intento asservita per tutto il lungo oscuro periodo delle manifestazioni prime (3).

---

(1) H. SPENCER, *Les premiers principes*. Traduit par M. E. Cazelles, § 123 e 124.

(2) V. GIOBERTI, *Del bello*. Firenze, pei tipi di G. Benelli, 393 e seg.

(3) Contro l'autorità dello Spencer, alcuni scienziati inclinano a vedere le manifestazioni prime delle arti del disegno non già nella pittura murale ma nell'uso, che affermano di questa più antico, di rappresentare per mezzo di semplici linee sopra le pietre o su le armi imagini di uomini e di animali. Questi scrittori concordano tutti nel riconoscere che un tal uso sarebbe sorto dalla credenza comunemente diffusa nei popoli primitivi che chi possiede l'imagine abbia in poter suo lo spirito della cosa rappresentata e possa assoggettarlo al suo volere. Se questo è vero, l'origine delle arti del disegno da un fine di utile comunemente inteso non sarebbe meno certa.

Lo Spencer stesso, parmi, avvertì al non dissimile svolgimento che le arti del disegno ebbero nell'età di mezzo; e già il Gioberti innanzi a lui aveva osservato che nell'accozzo dei simboli visivi la cattedrale e il camposanto cristiani furono quel ch'erano stati la necropoli e il tempio presso gli antichi orientali.

E veramente la pittura dell'evo medio che su le pareti della chiesa, nei portici e negli atrii e nel cimitero e nei chiostri, narrò ai fedeli raccolti le istorie della tradizione religiosa, e la scultura che gli orrori della mistica leggenda moltiplicò a terror dei credenti, popolando de' suoi mostri la penombra interiore del tempio, prodigandoli su le facciate, facendoli ricorrere a torno alle porte, sui capitelli, entro le lunette, nei bassorilievi e nei fregi, trascorrendo ad effigiarne persin gli arredi; che altro ci appaiono se non forme immaginose d'un comune linguaggio primitivo?

Non mai fu arte più largamente popolare; nè in altra mai parve oscurarsi ogni coscienza d'un fine proprio come in questa, miserevolmente ridotta a stromento d'intenti remoti. Che può ad essa importare la ricerca della bellezza? Ben altro è il còmpito suo. Se ella talora si piega alla imitazione del reale, ciò non le succede se non per giungere con più d'efficacia ad esprimere pel comune vantaggio il simbolo o l'allegoria o la fede; del resto, ella non rappresenta — racconta; non si propone di dilettare — insegna; non mira ad effigiare i corpi — ma a rendere sensibili alla moltitudine le idee.

Il corpo — poi che i santi padri lo ànno spregiato odiato maledetto, e lo torturarono coi cilici, e lo macerarono nelle privazioni — può ben nascondersi nelle pieghe delle ampie vesti, irrigidirsi nelle statue tra i tabernacoli, contorcersi sui crocifissi orribilmente scolpito o dipinto; dalla ricercata bruttezza l'insegnamento morale non lampeggia men vivo, e la leggenda sacra ne ritrae fors'anche un maggior impeto d'efficacia pietosa. Che se il simbolo è talora oscuro, a dichiararlo può ben soccorrere la parola.

E l'insegnamento morale per questi artefici è tutto.

Nel Chiostro degli Spagnuoli, nella chiesa di Santa Maria Novella in Firenze, Taddeo Gaddi rappresenta gli eretici vinti, tra i simboli dei libri, delle fiamme e dei fiori. Di contro, Simone Martini ritrae la Chiesa trionfante e la Chiesa militante; alla chiarezza della significazione soccorre l'allegoria più rozza: i fedeli, che i domenicani salvano

dagli eretici, sono effigiati in agnelli che cani e bianchi e neri (*domini canes*) difendono dalla furia dei lupi. Nel Campo Santo di Pisa, poi che alla folla parla più vivo il terrore, Ambrogio e Pietro Lorenzetti raffigurano il Trionfo della Morte: corpi che la putredine à disfatto, signori cui l'ultima ora coglie in peccato mentr'essi indulgono a' piaceri corporali, monaci ai quali s'apre il cielo poi che in pia comunione attesero alle opere di Dio, cadaveri orribilmente piagati dal morbo o distrutti, dalle cui bocche angeli e demoni raccolgono le anime fuggitive: quasi i simboli non fossero a sufficienza chiari, motti latini e italiani commentano e svolgono l'insegnamento della pittura. Poco oltre, Andrea Orcagna rappresenta il Giudizio finale; Leonardo Orcagna l'Inferno: Pietro di Puccio d'Orvieto le prime scene della Bibbia: in ognuno di questi freschi l'artefice parla alla moltitudine il linguaggio che le è proprio; in tutti la preoccupazione morale assorbe ogni altra cura e al popolo si rivela in una comune rozzezza d'imaginazioni e di forme.

Potrei prodigare gli esempi; ma varrà meglio un riscontro.

Espressioni dell'universal sentimento religioso le arti figurative del medio evo si svolgono — vedemmo — a preferenza nel tempio. E nel tempio pure si svolge la prima forma di musica dei popoli cristiani, il canto gregoriano; e sorge pur essa non in un intento d'arte, ma spontaneamente da un officio comune, dalla celebrazione cioè del mistero religioso, dalla declamazione del testo sacro, mentre la liturgia si estrinseca nella forma rituale.

Ora, nel canto gregoriano — come nelle arti figurative medioevali — è essenzial carattere la mancanza di ogni espressione individuale (1).

Come la morta iconografia dell'evo medio si ravvivasse a splendor d'arte insuperata nel Rinascimento è troppo noto.

Anche è noto che il Rinascimento fu tutto una consapevole, valida, assidua riazione allo spirito mistico cristiano.

Ma questo segnatamente importa qui osservare: che il pensiero il quale informò di sè tutte le manifestazioni estetiche nel periodo della maggior cultura italiana procedette, in opposizione al volgo, dai dotti; a traverso la selva delle superstizioni e degli errori po-

---

(1) Giovanni Tebaldini, *Della musica sacra*. Padova, 1894, e autori ivi citati.

polari gli eruditi segnaron primi la via che le arti dovevano poi percorrere in trionfal pompa; l'opera degli umanisti restauratori del paganesimo precedette e accompagnò il risorgere della pittura e della scultura, che dalla contemplazione innamorata del mondo antico dissepolto si levarono con giovanile impeto, e, divulse dai penetrali del tempio e liberate dal torbido sogno cristiano, si sparsero a prodigar per la gioia dei sensi su le piazze, sotto le loggie e i portici, nelle accademie, negli ambulacri, nei giardini e nei palazzi, le imagini della bellezza e della vita.

Tant'è che il rinascimento delle lettere preannunziò quello delle altre arti. Nei palazzi ove Niccolò Niccoli, Cosimo de' Medici e Bernardo Ruccellai raccolsero i rari libri classici per ogni dove ricercati, ne' giardini ch'essi adornarono degli scoperti frammenti di statue e di bassorilievi, di vasi e di cammei e d'intagli pagani, s'affinò il senso degli artisti; l'educazione di Donatello e del Brunelleschi, del Ghiberti e di Michelozzo e di Masaccio si compì tra gli insegnamenti del Bruni, del Marsuppini, di Tomaso da Sarzana e di Giannozzo Manetti, disvelanti le meraviglie dell' antica sapienza; dalla poesia di Angelo Poliziano derivò inspirazioni il Botticelli e alla lirica del Magnifico chiese argomenti il più giovane de' Lippi, mentre fra lo splendor della coltura medicèa cresceva la forte giovinezza di Michelangelo e intima si continuava per tutto il secolo decimoquinto la communione ideale fra i letterati e gli artisti che nel cinquecento doveva poi dar l'esempio più celebrato nell'affetto che legò all'elegante descrittor della Corte d'Urbino il purissimo, se anche il meno originale, tra i grandi pittori italiani.

In quell'età in cui parve che persin le scienze dello Stato e delle armi obedissero ad una legge di armoniosa euritmia; tra quella generazione cui dette precetti di gentili costumanze il Castiglione ed esempi di eleganti delitti Cesare Borgia; in mezzo a quella società che di tutti gli splendori si compiacque e proseguì a soddisfazione dei sensi affinati tutte le più squisite forme del piacere, l'arte non potè essere che aristocratica, non dovette mirare che al diletto di pochi privilegiati; e per ciò a punto fu grande. « La moltitudine » — dice bene il Carducci — « non diè più opera in questo tempo « nè con l'ispirare le forme, nè col provvedere gli argomenti al lavoro

« nazionale; si ritrasse volontaria dall'intervenirvi (1) ». E veramente, la partecipazione della folla alle manifestazioni del pensiero, che già comincia a scemare coll'iniziarsi del movimento umanistico, cede a fatto nel periodo più glorioso del Rinascimento.

L'opera dell'artefice à ormai un sol fine supremo — il piacere; un sol culto — la bellezza; una sola norma — il gusto dei più affinati. Chi ancora rammenta la tradizione religiosa? Pel prodigio di Paolo Veronese, tra il scintillìo degli ori e delle gemme, tra i broccati profusi e gli sciamiti e le porpore, nel fiorire delle giovani carni e nel lampeggiar delle chiome biondissime, la Cena del Signore si trasfigura in un voluttuoso festino veneziano. Che giova il simbolo mistico? Fin nelle tombe dei templi che di cristiano non ànno più altro che il nome, Michelangelo Buonarroti piega la forma ad esprimere non i terrori o i misteri dell'altra vita, ma i corrucci singolari e le ire della sua anima sdegnosa. Poi che dominatrice è la bellezza, Tiziano Vecellio può bene, come l'Ariosto, svolgere dilettosamente la sua facoltà creativa e riprodurre moltiplicata per mille aspetti la sua serena fantasia. Poi che signora è la forma, è pur gloria a Benvenuto Cellini il proclamare supremo vanto dell'artefice l'imitazione perfetta del corpo nudo. Poi che aristocratica è l'arte, può ben sorgere Leonardo da Vinci ad ammonire (e nella frase si riverbera fulgidissima l'ideal luce del tempo) che l'artefice à da essere, sopra tutto, un *solitario*.

Qui da vero non occorrono nè commenti, nè riscontri.

L'età più gloriosa delle arti moderne è pur quella in cui più esclusivamente fu inteso e più intensamente proseguito il fine del diletto; quella in cui più individuale fu l'espressione e più aristocratica la coltura.

E così, l'origine dall'utile — che ad un primo pensiero può parer particolare alla sola architettura — e la collettività della espressione — che a chi giudichi affrettatamente può sembrar propria alla sola danza e a pochi altri modi dell'estetica remotissima — sono

(1) Giosuè Carducci, *Studi letterari: Dello svolgimento della letteratura nazionale*, III, ed. Vigo, Livorno.

caratteri invece di tutte le manifestazioni prime in ogni forma dell'arte. E la legge dello svolgimento estetico è in una divergenza continua dell'arte dall'officio originario e dalla espressione primitiva.

Il che avremmo potuto affermare *a priori* senza uopo d'esempî, applicando alla manifestazione estetica nelle associazioni umane la legge della funzione, perchè — come vedemmo — le funzioni più elevate ànno origine dalle facoltà prime strettamente necessarie alla vita e universalmente diffuse, non divengono che col tempo officio indipendente di organi particolari.

Di questa guisa si comprende assai bene come la scuola inglese, non riguardando che al momento presente, abbia potuto porre il « bello » — la cui comprensione non è che di pochi — in contrapposizione all' « utile » — di cui è chiara la coscienza nell'universale. Contro questa teorica ch'ebbe nello Spencer il sostenitor più geniale, si levò in Francia — secondo è noto — M. Guyau; e tra gli argomenti ond'egli si valse, alcuni mettono conto, pel proposito nostro, di esser qui riferiti.

Dice lo scrittor francese: « Per il popolo una *bella* donna, è una « donna alta, vigorosa, dai vivi colori, dalle forme abondanti; « quella in una parola, che meglio può soddisfare gli istinti ses- « suali. I bisogni e i desiderî sono il criterio estetico così della folla « come dell'uomo primitivo. Per essi è *bel* paese quello ove il nu- « trimento è abondante; il marinaio dice *bello* il mare quand'è « tranquillo, il coltivatore vede uno sconcio nei rossi papaveri e negli « azzurri ciani che fioriscono in un campo di biade. Un Americano « giudicava l'Inghilterra assai più *bella* che il suo paese perchè vi « si poteva far cammino per molte miglia senza incontrare una pianta. « Grant-Allen cita un contadino di Hyères il quale, essendogli stata « lodata la vista che la sua casa offriva dalla parte del mare, vol- « tosi al lato opposto verso un orto piantato di cavoli, disse: da « vero vi à qui una splendida veduta. Il bello non è dunque per « nulla in opposizione all'utile; e n'è prova pur ciò, che ad eccitare « i sentimenti estetici non sono atti solo la vista e l'udito, sensi in- « tellettuali ed astratti, ma anche il gusto e l'olfatto che diretta- « mente si attengono alle funzioni vitali (1) ».

---

(1) M. Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*. Paris, Alcan, 1891, pag. 24, e 60 e seguenti.

Ed è vero. Anche il Guyau avrebbe potuto citare alcune forme dell'arte che pur tra popoli civili e presso gli uomini non incolti sono più o men strettamente legate ad un officio d'utile; (e per ciò a punto n' è continuo e comune il commercio e l'uso); tale la scultura e l'intaglio industriali, l'ornamentazione degli utensili e delle armi, le marcie e le fanfare militari.

Se non che queste sono, per universal consenso, forme inferiori d'arte; come forme inferiori d'estetico godimento sono quelle che l'uomo trae dai sensi più intimamente stretti alla vita vegetativa, e le altre moltissime che il Guyau richiamava dai popoli selvaggi e dal volgo.

Ora, in qualunque manifestazione d'esistenza, le forme inferiori presenti corrispondono, per la legge dell'evoluzione, alle prime nate; le superiori alle ultime sorte.

Nelle osservazioni del Guyau è pertanto una riconferma sicura (nè egli nè i suoi discepoli certo se l'attendevano) non pur dell'origine dell'arte dall'utile comune, ma anche — ed è essenziale — della legge di suo svolgimento a forme di puro diletto di più in più indipendenti, aristocratiche, individuali.

Del che altre prove evidenti potrebbero recarsi, chi studiasse le manifestazioni delle arti nei periodi della decadenza.

Non posso che accennare; perchè anche la pazienza dei lettori à un limite, ch' io non vorrei trascendere in alcuna guisa.

È noto come la degenerazione di un organismo si annunzi e proceda coll'apparire di forme e di modi che ripetono in somiglianze più o men remote le forme e i modi delle origini. Esempî singolarissimi le mille degenerazioni del carattere, illustrate dal Lombroso e dal Sergi; la prostituzione, per riferirne una fra tutte, in cui, se bene alterati dalle mutate condizioni sociali « ricompaiono i « tipi primitivi della dedizione all'amor libero e senza freno; della « vendita dell'abbraccio sessuale pel desiderio di possedere qualche « cosa, della sfrontatezza senza indizio di pudore davanti a qua- « lunque uomo (1) ».

---

(1) Sergi, *Le degenerazioni umane*. Dumolard, pag. 124.

Anche è noto come il dissolvimento agisca su l'organismo in un ordine opposto a quello seguìto dalla evoluzione; cominci dalle forme più elevate, cioè dalle ultime sorte. Così — l'esempio è di Erberto Spencer (1) — « i plessi nervosi superiori che legando e coordinando « gli inferiori adattano la condotta ad una grande varietà di bisogni « esterni, sviluppati più tardi, estesi e complessi, e formati di ca- « nali meno permeabili, sono i primi di cui, in condizioni deteriori, « l'attività faccia difetto ». Così, nell'afasia le prime che si perdono sono le espressioni rispondenti a concetti razionali, ultimo che permane è il linguaggio delle emozioni (2). Così, ancora, nelle malattie del volere, le facoltà speciali (più recenti nello svolgimento) sono le prime colpite (3).

Ora nella decadenza delle arti, il carattere che vedemmo essere il più elevato e il più recente, l'individualità, cede primo al dissolvimento.

Nel miglior periodo del Rinascimento, scrive il Taine, « l'artefice « non segnava una linea che non fosse l'espressione d'un sentimento « personale ». Ma quando, dopo la prima metà del secolo decimosesto, si inizia nella pittura nella scultura nella architettura lo scadimento, ed esse si irrigidiscono nell'accademia o scapestrano tumultuose al barocchismo, tra i discepoli di Michelangelo e gli imitatori del Sanzio e i continuatori di Andrea Palladio, chi ancor può discernere o riconoscere l'espressione personale? Permane, non violata per qualche tempo, la maestria del comporre; la scienza delle luci e delle ombre, dei colori e dei contrasti in taluni anche si affina; indugia negli ultimi ardimenti e pur sovente eccede la signoria della tecnica; ma la fiamma dell'individual sentimento che animava la forma s'è oscurata o si spegne. All'insegnamento singolare del genio è succeduta la scuola accademica; la formula estetica passa dall'uno artefice all'altro inalterata; nella ripetizione di motivi volgarmente accettati ormai s'attrista, imbozzacchisce, si estenua tutta l'opera comune. In questo tempo l'impeto delle fantasie più vigorose (e n'ebber di tali tutte le decadenze) deve riuscire di necessità allo sforzo, e

(1) Spencer, *Psychologie*, ed. cit., pag. 262.

(2) Ribot, *Les maladies de la volonté*. Alcan.

(3) Hughlings Jackson, *Physiological researches on the nervous system*. London, 1875. — Ferrier, *La localisation des maladies cérébrales*, trad. franc., pag. 142.

dallo sforzo ritrarre un carattere enfatico faticoso violento. Ove pur questo manchi, e non è rado, il ravvisare tra l'ingombrante abondanza dei lavori il segno d'uno stil personale non è meno arduo che il ricercarlo di mezzo alla simbolica ingenua dei primitivi.

La scuola bolognese, sorta con un fine consapevole di riazione alle frenesie barocche — la scuola dei Caracci e del Guercino, dell'Albani e del Reni — potrà, come disse splendidamente il Venturi (1), « tentare di riaddurre l'arte all'antica bellezza », ma finirà per disperata nelle secche dell'eclettismo, senza riuscire nè anch'essa per mille sforzi alla creazione d' un sol capolavoro d' arte schiettamente individuale (2).

E non è carattere cotesto d'un momento speciale. Guardate lo scadimento della lirica d'amore nel petrarchismo; o, se vi piace meglio, la decadenza della prosa italiana nel seicento. Assai scarsa esperienza delle lettere occorre per riconoscere un periodo d'Annibal Caro di mezzo a mille altri del Firenzuola o del Castiglione, del Bembo o del Machiavelli o del Porzio; ma provatevi un po', d' innanzi a qualche pagina d'un orator sacro o d' un trattatista o d'uno storico del XVII secolo, ad assegnarne, se vi vien fatto, l'autore!

Ma ritorniamo alle arti figurative sullo scorcio del cinquecento.

In questo tempo — scrive il Venturi nel suo bellissimo studio su i Caracci e la lor scuola — « una pittura o una scultura non « doveva essere che una pagina della bibbia, del catechismo o del « panegirico d'un santo figurata; il nudo doveva essere soffocato sotto « gli ampli drappi.... Nelle età barbariche l'arte aveva preteso di « ispirare più la pietà che la fede, e s'era spinta addentro nella « rappresentazione dei patimenti fisici del Cristo e dei Martiri. Poi il « Rinascimento aveva rigettato tutte quelle forme spettrali; il dramma

---

(1) *I Caracci e la lor Scuola*, nelle « Conferenze sulla vita italiana del seicento », ed. Treves, vol. III: *Arte*.

(2) Bisogna far eccezione pel Domenichino, ch'ebbe veramente l'anima d'un pittore del Rinascimento. E tuttavia anche nell'arte di lui, e a proposito d'uno dei suoi lavori più meritamente celebrati (il *Martirio di San Sebastiano* in Santa Maria degli Angeli in Roma) il Taine osservò il soverchiare della *ricerca dell'effetto,* per cui la *maniera* prevale allo stile, o — in altre parole — l'espressione spontanea e viva d'un modo particolare di sentire cede alla predilezione di certe formule esteriori esagerate e ripetute.

« della Passione divenne una scena di tenerezza e d'amore; l'arte,
« *rivolta alla ricerca del bello,* rifuggì dalla espressione degli effetti
« violenti. Ecco la Contro-riforma a turbare la serenità delle figure,
« la tranquillità del Dio martire, degli eroi del Cristianesimo. E si
« rivedono i Cristi lividi, insanguinati del Medio evo, i Santi mar-
« torati crudelmente, coi ventri squarciati, boccheggianti nel sangue.
« Sante Peranda, per dipingere un San Giovanni decollato, pregò il
« duca della Mirandola di lasciar troncare innanzi a lui il capo
« d'un condannato al patibolo; e un gesuita raccomandava calorosa-
« mente al Pomerance di rappresentare bene al vivo il martirio
« di San Bartolomeo, perchè attirasse a devozione i cuori. Ecco quindi
« rappresentati dall'arte i Santi Anacoreti quasi fossili, ecco le Sante
« nell'esaurimento nervoso e nella catalessi; ed ecco la morte ar-
« rancata sui monumenti o rattrappita sotto lo stemma dei Chigi
« nel pavimento della cappella di Santa Maria del Popolo in Roma,
« ove già Raffaello, sotto il pretesto dei segni dello Zodiaco, aveva
« raffigurato Giove sogguardante, dall'alto della cupola, Mercurio,
« Marte, e la stessa Venere ».

Al pensiero di chi legge soccorrono spontanei i ricordi dell'arte medioevale: il martirio di Sant' Efeso rappresentato con orribile vivezza di particolari da Spinello Aretino; gli anacoreti popolanti scarni emaciati la Tebaide affrescata su le mura del Campo santo pisano; la Morte trionfatrice livida e spietata nel dipinto del Lorenzetti. Erano forme coteste, come tutte le primitive, rozze e inesperte; quelle che la decadenza ora inspira sono, al simile delle digradanti, artifiziate, faticose, corrotte; ma nelle une come nelle altre ogni coscienza del fine estetico è oscurata. L'arte, nel dechinare, ridiventa — quale era alle origini — stromento di intenti non proprii; mezzo asservito se non più al sentimento religioso, or languente, certo alle richieste e alle pretensioni d'un culto che non fu mai più fastoso; se non più al potere teocratico, frantumato da secoli, certo a tutte le pompe d'un cerimoniale di cui nessun'altra età conobbe il più complicato e il più vano (1).

(1) Il Taine notò da par suo nel *Voyage en Italie* (tome I, Rome, Les Églises) come l'architettura nella decadenza italiana ridiventasse strumento alle mani del potere sacerdotale rappresentato segnatamente dai gesuiti.

Ed ecco, da un lato, il rozzo realismo che nella pittura e nella scultura del medioevo aveva moltiplicato a mille le imagini della bruttezza e agli artefici di quel tempo aveva fatto ricercare come efficace persin la rappresentazione della putredine (1), slabbra anche una volta e dilaga in esagerazioni forse più tristi; dall'altro, l'allegoria, in cui i primitivi si erano così a lungo compiaciuti, pervade nuovamente le forme e le diverte nella ricerca di significazioni vacuamente pretenzionose e pompose.

L'artista aveva potuto nel Rinascimento dimenticare, dalla superba sua altezza, la folla; ora un'altra volta le si rivolge, e poi che di vincerla non gli è più dato, cerca al meno — e gli succede — d'ingannarla e d'abbagliarla.

La *ricerca dell'effetto* — l'esagerazione dell'espressione, i contorcimenti della linea, la simulata magnificenza esteriore — in cui *delirarono*, come disse l'Alfieri, la pittura, la scultura, l'architettura e la poesia nel seicento, che altro dimostra in fine se non lo sforzo dell'artefice cui nessun mezzo pare doversi lasciar intentato, pur di colpire d'un tratto e trascinare al plauso la moltitudine? Nè veramente mai, come in quel tempo, la folla decretò con tanta prodiga abondanza le corone agli artisti.

Come nel mito antichissimo i numi prima di cedere scendono mesti a conversare cogli uomini, così l'arte presso a spegnersi ritorna un'altra volta fra il volgo ove nacque.

E al volgo non era essa ritornata, in un'altra decadenza pur da questa così diversa, nel periodo del bizantinismo che fu l'ultimo della civiltà antica; quando la pittura riparò nuovamente al tempio d'onde si era svolta, riprese l'officio che nelle origini aveva avuto, rappresentò un'altra volta ad ammaestramento comune il simbolo religioso?

Per converso — e la riprova è significativa — sempre che all'arte si impone un fine che le è estraneo, essa è tratta di necessità a decadere.

L'esempio più caratteristico è nella Cina, ove allo svolgersi della novella, della musica e del dramma fu impedimento l'averle voluto

(1) Nel *Trionfo della Morte*, sopra citato.

lo Stato indirizzare a un fine d'etica, rivolgendole al comune insegnamento morale (1).

Ma un altro esempio possiamo riferire, più familiare a noi e più conosciuto, la letteratura patriottica e popolaresca italiana del secolo nostro; la lirica del Mercantini e del Berchet e del Rossetti, i drammi del Pellico e del Niccolini, la prosa de' manzoniani, la critica del Maroncelli. Si volle allora — dirò con frase del Torchi — « agire « sulla collettività del popolo »; e l'arte, che nel periodo neoclassico aveva dato splendori vivissimi e tuttavia folgorava nelle pagine aristocratiche del Giordani e nella elegia dolorosa del Leopardi, abbiosciò miseramente nella ripetizione di pochi concetti comuni, digradò a una forma in cui, con la violenza degli effetti, con la volgar sciattezza dell'espressione, coi facili ritmi concitati, rivissero tutti insieme i rozzi artifizi della estetica primitiva ed incolta.

E così, quando rileggendo l' Epistolario di Gustavo Flaubert ci avveniamo in questo pensiero « l'arte non può esser diletto che di « privilegiati nè proporsi altro fine che la bellezza »; quando da ogni pagina dei Goncourt, da ogni strofe di Leconte de l' Isle, da ogni periodo del Renan ci si rivela quello stesso fastidio della moltitudine che ad Emilio Zola inspirava l'affermazione superba « i miei « romanzi ànno a mille i lettori, ma rimangono quasi a tutti in- « compresi »; quando vediamo Teofilo Gautier incidere, prima di riporre il bulino, su l'agata preziosa de' suoi versi un motto onde erompe aperto il disprezzo dei ritmi cari alla folla, e Giosuè Carducci nell'atto di liberare all'Italia l'aristocratico suo canto gettar come una sfida al volgo l'emistichio:

Odio l'usata poesia....

e la figura di Arrigo Boito levarsi dai fischi della piazza più ardimentosa; — il parlare, con un superior riso di sprezzo, d'affettazione, può esser facile forse, ma è anche (perchè tacerlo?) assai vano.

Potrete dire che alcuna di queste espressioni è eccessiva, ma non negare in tutte l'efficacia d'un vero di cui la scienza — vedemmo — ci offre per nostro conforto la prova.

---

(1) Bazin, *Chine moderne*, loco citato.

L'arte aristocratica, o se vi piace meglio — usiamo pur la parola — l'arte per l'arte non è (mi perdoni il Torchi) nè una cosa « assurda « e immorale » nè, tanto meno, ambizione stolta di scioperati o d'illusi; è l'ultimo necessario effetto di uno svolgimento che in questa età della critica doveva pur giungere all'affermazione cosciente e sicura.

E non citate in contrario l'esempio di Riccardo Wagner.

Il grande maestro tedesco potè nel pensiero arditissimo vagheggiar la visione d'un popolo che intorno all'opera sua si stringesse ammirando; ma la visione rimase tale; il popolo che il Wagner si foggiò e a cui si rivolse non fu altro mai che un ideale, contemplato in un avvenire così imaginario e lontano, come lontano e imaginario era il passato ch'egli animava coi fantasmi della sua arte divina.

Tant'è che l'essenza del dramma Wagneriano rimase allora alla folla — e le è, dopo tanti anni, ancor oggi — incompresa.

E scorrendo le lettere e le critiche e le opere teoriche di lui non sentite nella intensità stessa del desiderio insodisfatto, e nell'acredine della lotta, e più nell'ardenza di quell'anima che visse tutta d'un suo sublime sogno interiore, lo sconforto infinito dell'ora presente?

E dopo ciò, voi potrete contro la musica di Roberto Schumann provare, se vi è a grado, tutte le punte di una critica dotta ed ardita, ma biasimarla dell'essersi svolta pel diletto dei pochi in un intendimento consapevole d'aristocratica squisitezza, no certo; perchè in questo è la sua gloria più fulgida.

Come su la soglia del castello incantato che il Boiardo descrisse la fata bellissima offriva ai cavalieri una coppa, ed essi vi bevevano con lungo piacere l'oblio; così l'arte ai suoi prediletti offre, supremo dono, la dimenticanza d'ogni cura volgare.

Perchè vorreste chiederle ciò che sarebbe stolto domandare ai fiori e alle donne? Non vi basta la bellezza, e non v' è dolce l'essere in pochi ad inebbriarvene?

Non so se Enrico Ibsen consentirebbe; ma certo non mai come per l'artista moderno il suo detto fu vero: « *l'uomo forte è l'uomo « solo* ».

ROMUALDO GIANI.

LA " SINFONIA IN *RE MINORE* „ DI G. MARTUCCI

I.

Nel lento svilupparsi della composizione musicale ciclica, la quale, coi nomi di « concerto », « sonata da camera », « suite », « partita », è la madre della sonata moderna e di tutti i suoi ampliamenti, per conseguenza ancora della sinfonia propriamente detta, vi ha un carattere che si mantiene costante; essa è concepita secondo un piano unitario. Per quanto i singoli tempi siano l'un dall'altro divisi e, non di rado, sembrino tra loro in contrasto, dal punto di vista della materia tematica, della omogeneità delle sensazioni che la reggono e la alimentano, essi restano pur sempre le parti di un tutto organico indivisibile. Oggidì l'abbandono della forma consacrata da' grandi maestri dell'arte, in un periodo, in cui la musica indipendente raggiunse la sua maggior purezza di forma e insieme di espressione, ha condotto a dei risultati infelici, al fondo dei quali mi pare di poter riconoscere che il sinfonista moderno ha mutata l'antica opera di convergenza degli effetti, garantita non da altro che dalla solidità della forma, in un'opera di divergenza e di disgregazione. Il carattere fondamentale e primitivo della composizione istrumentale ciclica, nella sua efficacia tutta e puramente musicale, è così scomparso. Al suo posto vi troviamo una quantità considerevole di significazioni, le quali hanno distrutto il puro bello della musica, come altra volta la ricerca dell'espressione nelle arti figurative tolse a queste la lor bellezza formale e ne segnò la decadenza.

E qui non è tutto. La forma della sinfonia, consacrata da Haydn, tenuta soggetta da Beethoven, che nell'interno di essa seppe spingersi ai limiti estremi dell'espressione musicale, per le vicende storiche di quest'ultima, che è continuamente tratta a lottare per la

libertà, è stata nel nostro secolo violentemente attaccata dal grande sviluppo preso dalla musica drammatica, a cui, per vero, essa non ha saputo e potuto resistere. Anche la musica istrumentale era giunta in fondo al suo sviluppo. Alle anime moderne, tutte desiderose di esprimere un contenuto ideologico e psicologico, la pura forma classica non poteva più bastare. Lo stesso loro rappresentante tra i musicisti, Beethoven, ne era uscito. Egli fu la prima vittima di un malinteso, le cui conseguenze sono visibili in Berlioz. Per noi uomini moderni, e ciò nostro malgrado, la sinfonia non può più essere il risultato di una configurazione formale soltanto. Perfino nel paese dove essa è nata, là dove essa ricevette così approfonditi i materiali dell'espressione, nel paese che, solo, nel sec. XIX, poteva fornire colla sua musica l'espressione corrispondente allo stato complicato del pensiero moderno, nella Germania, il compositore si era visto nella necessità di oltrepassare i limiti di una forma resasi insufficiente.

Di fronte all'imponente sviluppo della musica istrumentale tedesca, la quale per necessità storica doveva imporsi a tutto il mondo civile, che cosa restava a farsi pei musicisti italiani? La musica istrumentale italiana aveva cessato di essere un *quid* alla sua stessa infanzia, alla fine del XVII secolo o, al più tardi, nella prima metà del XVIII. Le sue composizioni cicliche formate di tempi di danze, di arie e di intermezzi, avevano ciò non di meno costituita una specie artistica ricca ed originale. Ma il temperamento degli Italiani, immaginoso per natura ed abbisognevole di rappresentazioni sensibili, li aveva attratti al teatro, al melodramma. Se l'Italia musicalmente aveva fatto tutto, in quanto che aveva aperta a tutti la strada, nella musica istrumentale i musicisti italiani non erano andati oltre D. Scarlatti, senza cadere nella imitazione dei tedeschi e dei francesi. Riprendere a coltivare quel genere, agli italiani, d'allora in poi, cioè dal XVIII secolo, non fu più possibile se non a queste condizioni: o rimettersi al punto di vista di un'arte istrumentale decaduta, o gettarsi nel mezzo di un'arte straniera progredita, assimilarsela ne' caratteri di una sua fase avanzata, i quali non rispondevano nè alla nostra natura, nè alle inclinazioni ed ai bisogni della nostra vita intellettuale e morale. Altro non potevano, nel nostro secolo, i musicisti di un paese come l'Italia, che, nella musica istrumentale, da più di un secolo non aveva storia. Sulla tradizione, ormai spenta, non si tornò

più. Fu bene, fu male? È una questione da risolversi. Piuttosto la nostra cultura progredita, il facilitato scambio delle idee coi popoli vicini e la migliorata intelligenza della loro arte ci ha portati lentamente ad assimilarci il loro genio, il genio della loro musica istrumentale. Gli è anche per ciò che nella musica istrumentale italiana moderna, la personalità è per ora poco appercepibile. Essa non ha avuto ancora campo di nutrirsi del latte di una musica veramente nazionale. L'individualità astratta esiste certo, sol manca il carattere che la specializzi.

La sinfonia del Martucci è, a mio credere, in Italia, la prima affermazione di una individualità artistica di altissimo valore. Essa risulta, in ogni modo, da un proponimento degno di un artista schietto, da un'educazione artistica finita sull'opera dei classici allemanni, sull'unica opera di musica istrumentale, che ha raggiunto la fase estrema della sua evoluzione. E il proposito è questo: conservare la forma de' classici o tenervisi il più che sia possibile accosto, senza rinnegare nessuna delle conquiste, che la musica istrumentale ha fatto nel campo della tecnica e in quello dell'espressione. Or questo procedimento è tutt'altro che arbitrario: esso è precisamente imposto dalle speciali condizioni della nostra arte odierna o, per dir più esatto, dallo spirito che informa tutto il nostro movimento artistico attuale. Alla sinfonia, nella fase del suo maggiore sviluppo, non basta di conservare le proprietà esteriori della forma, ma essa tende ancora ad uno sviluppo estetico; ed è Beethoven che lo annuncia e lo termina forse per sempre. Il Martucci ha risalito la corrente storica della sinfonia fino a Beethoven, ed è rimasto nella forma, mentre prima di lui, i deviatori, da Berlioz a Liszt, avevano cercato, a spese della loro arte, di soppiantare una forma, fuor della quale la sinfonia forse più non esiste. Ma lo stesso Martucci non ha potuto evitare uno stimmate, che, nella musica istrumentale, è tutt'affatto moderno e immancabile. E, come nella grande maggioranza delle composizioni sinfoniche moderne, così anche nella sinfonia del Martucci di tanto in tanto serpeggia un certo colorito drammatico. Esso si è annidato in qualche tratto del primo tempo a preferenza e nell'ultimo. Ne discorreremo più particolarmente a suo luogo. Anche questo colorito drammatico dovevasi intromettere nell'opera del sinfonista per logica e necessaria evoluzione delle cose. Beethoven stesso fu il

primo a patirne l'ascendente e a sentirne l'effetto, benchè quando ciò gli avvenne la sua opera monumentale fosse finita. Or, come la musica istrumentale agisce con tutta la sua forza d'efficacia sull'opera, sul dramma musicale, mentre questi è ancora alla sua infanzia, così il dramma di Wagner, quale complesso di tutte le energie musicali espressive, agisce con tutta la sua forza d'efficacia sulla sinfonia rimasta stazionaria dopo Beethoven e forse regredita con Schumann. La musica drammatica di Wagner s'impone al secolo e determina tutto il movimento musicale moderno, ogni stile ed ogni forma; nulla sfugge al suo ascendente, ed è essa appunto che, vissuta in continua relazione d'analogia colle forme della musica istrumentale beethoveniana, ritorna le proprie forme alla sinfonia, forme rinnovate, forme che sentono il come, il donde, il perchè nacquero.

II.

Il Martucci, nella sua sinfonia, s'è attenuto alla forma consacrata nei grandi monumenti della musica istrumentale, nelle sinfonie di Beethoven e specialmente nella sua nona. Nel lavoro del Martucci non si deve, a mio avviso, considerare il singolo tempo isolandolo, ma bisogna comprendere il tutto nella sua unità organica. Il tema del primo tempo non regge soltanto questo, sibbene l'intera sinfonia, di cui rafforza l'unità di concetto e di forma, ricomparendo nell'apodosi del finale. Egli è il motivo conduttore, che da Beethoven (dalla nona sinfonia e dalle altre composizioni istrumentali dell'ultimo periodo) è passato al dramma di Wagner e da questo ritorna, con aumentata efficacia, alla sinfonia. Così le due specie musicali, che si credevano tanto dissimili, tendono in fatto, dopo Beethoven e anzi con lui medesimo, a unificarsi. Al Wagner propriamente è riuscita la fusione, riducendo nel letto del dramma il torrente della musica beethoveniana, ed ora la sua grande arte esercita, alla sua volta, un ascendente incontestabile sulla musica sinfonica.

È assolutamente ammirabile la dovizia di combinazioni, in cui il Martucci presenta i suoi temi, specialmente nei tre primi tempi. Nel finale ognun sa che la parte apodittica, anche per ragioni di proporzione, doveva essere minore. Nei singoli tempi, che son tutti chiaramente e solidamente configurati, il Martucci non ha ambito a troppa

varietà di forma, quantunque chi bene osservi constaterà subito che essa non è mai uguale. Però, in sostanza, il criterio che la suggerì è quello della bipartizione, il criterio forse più solido, da cui derivarono i modelli classici migliori. Lo stesso finale è preceduto da un'introduzione, cui segue il tempo allegro con protasi ed apodosi indipendenti e col richiamo del tema principale del primo tempo in una forma alterata; ma esso finale, come parte della sinfonia, consiste di un tempo perfettamente a sè, indipendente e finito, l'allegro risoluto, ossia la parte massima centrale con un contenuto a una forma propria. Ma il finale non è una forma continua, e perciò differisce dalle altre: egli è, insieme al primo tempo, di una estensione maggiore relativamente ai tempi centrali; per tal modo risulta la proporzione tra gli uni e gli altri.

Venendo alle forme minori, è notevole la loro estensione. I periodi di passaggio da tema a tema sono della massima importanza melodica nel primo e nell'ultimo tempo. Essi non rappresentano solo un legame, ma quando constano di figurazioni ritmiche, come nell'*allegretto*, e quando son proprie melodie come nel primo tempo e nel *finale*. Perciò il compositore ha potuto ed ha ritenuto opportuno di utilizzare questi periodi nelle parti di sviluppo. Del resto, le proporzioni loro, rispetto ai temi, non sono mai tali da togliere a questi le loro prerogative, e così l'equilibrio delle forme minori è mantenuto in omaggio alle tradizioni classiche. Una tale corrispondenza fra le parti si avverte anche nell'interno del tempo o nella relazione fra l'inizio e la chiusa del medesimo, ciò che specialmente si verifica nell'*Allegretto* e nell'*Andante*. Estendendo il circolo d'osservazione, essa è parimenti visibile fra la chiusa del primo tempo e quella del finale.

Altri caratteri, i quali conferiscono chiarezza e forma al tutto e alle parti, sono l'unità tematica e l'unità tonale. La forma maggiore, in ogni tempo, è tratta da due motivi, in cui si metton d'accordo le forme minori; così la protasi determina la parte delle amplificazioni e successivamente l'apodosi. Ogni tema vive la sua vita multiforme, ingigantisce, si presenta sotto i più differenti aspetti e mantiene tuttavia il suo carattere e la sua personalità. Ma ciò va detto in special modo del tema principale del primo tempo, che si può dire l'anima, il carattere essenziale, la vita della sinfonia. L'unità

tonale, il cardine della composizione istrumentale ciclica, è in poche composizioni moderne così rispettata come in questa sinfonia. Il primo tempo è posto nella tonalità di *re minore*, l'*Andante* è in *fa maggiore*, l'*Allegretto* in *re minore* e il *Finale* in *re maggiore*. Un tal piano è una derivazione classica da G. S. Bach, confermata da Haydn e da Beethoven. Quanto alle forme minori, gl'inizî e le chiuse dei tempi si corrispondono anche da questo punto di vista, cioè dell'unità tonale, e da quello del ritmo. Capolavori di ritmica unitaria rimarranno il primo, il terzo ed il quarto tempo. Attraverso agli arditi tentativi di opporsi, per effetto di contrasto, al ritmo dominante, la presenza dell'andamento tipico si afferma sempre. Nel *Finale* la corrispondenza dei ritmi colpisce anche di più quando si consideri la relazione stabilita fra il tema principale in $\frac{2}{2}$ e la fase ulteriore del secondo tema in $\frac{3}{2}$.

La melodia del Martucci è sostenuta, composta e nobile sempre anche nelle maggiori effusioni del sentimento lirico o negli scoppî di quella energia tragica, che si afferma di quando in quando e che non disdice punto al suo lavoro. Questa melodia ha, cosa rara a' dì nostri, una considerevole estensione, non conosce manierismi, non leggere seduzioni, non scatti bizzarri: essa è infrenata e disciplinata, come la fantasia stessa che l'ha prodotta, da un'arte, che permette al compositore di esercitare un'opera severissima di selezione e di lima, per cui ciò che egli crea è cosa contemplata a lungo, vissuta e perfezionata. L'autore non sente menomamente il bisogno di annettere una speciale significazione ai suoi motivi: gli basta di affermarli solidamente costruiti, plastici e chiari, ritmicamente unitarî e conchiusi. L'idea musicale del Martucci non deve fare assegnamento che sulla sua pura consistenza musicale. Quanto ai caratteri della melodia e al suo contenuto estetico, ciò che richiama alla nozione dello stile, mi sembra che il Martucci abbia raggiunto quella fase fortunata di educazione artistica, in cui alla libertà ideale il compositore accoppia un assoluto dominio della materia tecnica, ciò che gli permette di esser l'arbitro dell'espressione. Il carattere della melodia è mantenuto ancora in rapporto all'indole dei diversi tempi: essa è ampia e sostenuta nell'*Allegro*, cantabile nell'*Andante*, carezzevole ed elegante nell'*Allegretto*, spedita, energica, fresca nel *Fi-*

nale. L'arte di presentare la melodia con proporzionata varietà è abilmente nascosta nella vece opportunamente mutata delle mosse iniziali dei periodi: di otto temi di importanza capitale, tre muovono dall'accordo di dominante del tono in cui si svolgono; ma nessuno tra questi ultimi si trova nel primo tempo, in cui le tonalità devono solidamente stabilirsi movendo dall'accordo delle rispettive toniche. Così quest'arte di variar l'entrata dei temi è pure coperta dall'uso dei loro rivolti o dall'alternare le forme dell'omofonia con quelle della polifonia, facendole seguire immediatamente una dopo l'altra con effetto di contrasto. Nè minor varietà procura ancor l'uso alternato dello stile fugato e dello stile libero, a buon governo dei temi o di figure melismatiche.

Noi non conosciamo nessun'altra composizione moderna italiana, nella quale sia maggiore l'arditezza spiegata nelle configurazioni armoniche. Esse, oltre che provenienti dal desiderio di un'espressione eccitante, da un'aspirazione all'inusitato e al nuovo, risultano eziandio dalla tendenza di concatenare e di innestare l'un coll'altro i diversi temi o di presentarli simultaneamente, ma giammai dal solo arbitrio di offrire una combinazione armonica astratta, come qualche cosa di curioso o di enimmatico. La stessa naturalezza con cui la veste armonica presenta un determinato motivo in varî suoi stati di formazione o in varie sue fasi di espressione, esclude nel compositore la brama di impressionare con espedienti armonici astratti ed a sensazione. Egli non mira che ad aumentare, ed a ciò egli è attratto involontariamente, l'espressione dei temi, senza alterarne la fisonomia ed il carattere fondamentale.

Riguardo all'instrumentazione, essa è stata concepita conforme al carattere della sinfonia classica, evitando tutto ciò che potesse recarvi pregiudizio. Ma è inutile che io ne rilevi per ora degli effetti isolati. D'altronde, chi ha passata, come il Martucci, metà della propria esistenza dirigendo l'esecuzione de' capolavori della musica sinfonica, ritroverebbe, e non a torto, ingenua l'attitudine di una critica che gli facesse la carità di riconoscerlo per un valente istrumentatore. Noterò dunque sol qualche criterio, donde mi sembra che l'autore sia mosso per delineare il piano e gli effetti della sua partitura. L'orchestra è quella di Beethoven; solo un istrumento vi è aggiunto: il *bass-tuba*. Ma a conservare il carattere classico della sin-

fonia, la limitazione dell'orchestra non bastava; era d'uopo mantenere il carattere primitivo ad alcuni istrumenti, come alle trombe e ai corni, il cui trattamento, nell'ambiente della sinfonia, esige speciali riguardi, evitando che essi venissero impiegati in combinazioni orchestrali ricordanti la musica teatrale o la musica a programma. E l'uso che ne fa il Martucci è tale, in fatti, che essi conservano pienamente quelle caratteristiche tradizionali, che vi hanno impresso i grandi maestri della sinfonia. Col perfezionamento tecnico degl'istrumenti non è andata di pari passo una evoluzione di cotesta specie musicale, per modo che la orchestrazione sua esige che si ottemperi a certe forme di sonorità inerenti al suo carattere, proprie della sua indole, pena il compromettere questa e quello, vale a dire la sua intelligenza. Un grande riguardo ebbe perciò l'autore nell'assegnare ai corni e alle trombe una parte, in cui, evitando le note o cattive o poco efficaci, vi avessero invece grande importanza le note naturali; tutto ciò che è contrario alla natura primitiva di questi istrumenti essendo ripudiato, la loro sonorità resta aperta, viva e luminosa, ed ecco affacciarsi così immediato e naturale il colorito sonoro della sinfonia classica. Le medesime considerazioni, nei rapporti dovuti, valgono in quanto all'uso dei clarinetti e degli oboi. I violini sono all'occorrenza divisi, ma moderatamente. Però le acquisizioni moderne, in fatto di efficacia orchestrale, non potevano non essere del continuo presenti ad un istrumentalista di vocazione come il Martucci, e la sua orchestra, pur rispettando scrupolosamente le tradizioni classiche, è una esposizione felice degli effetti più varî, più contrastanti e riusciti che si possano pensare. La sua tavolozza si individua specialmente nella scelta di alcuni coloriti misti detratti dalla combinazione degli istrumenti a fiato. Anche in tal caso, il concatenarsi e l'intersecarsi dei temi ha procurato all'autore delle fusioni istrumentali nuove e fortunate. Ma di ciò ancora diremo più particolarmente tra poco, giacchè noi ora passiamo ad esaminare ben da vicino il contenuto di ogni singolo tempo dell'opera d'arte.

III.

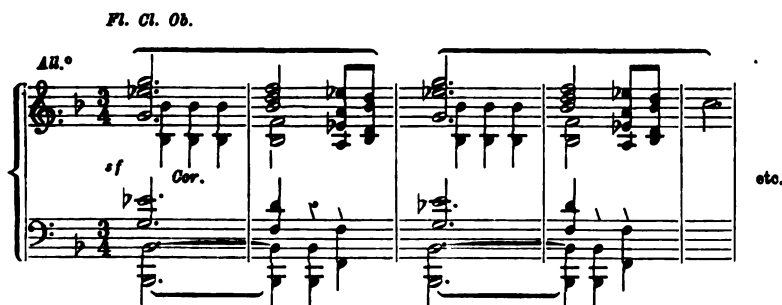
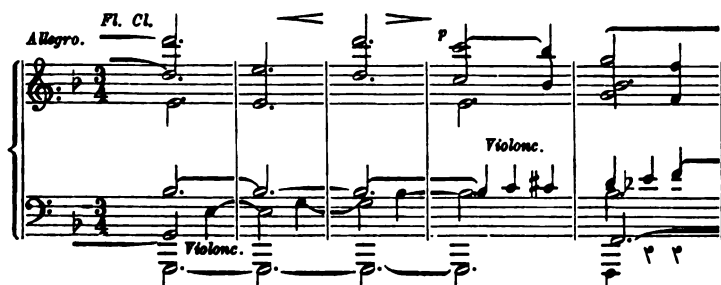
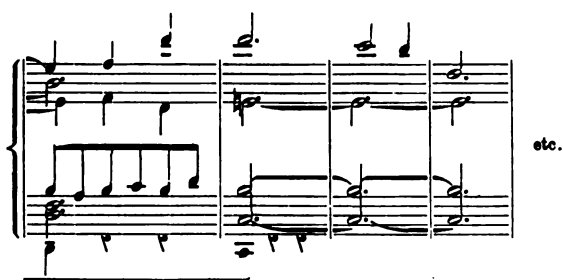
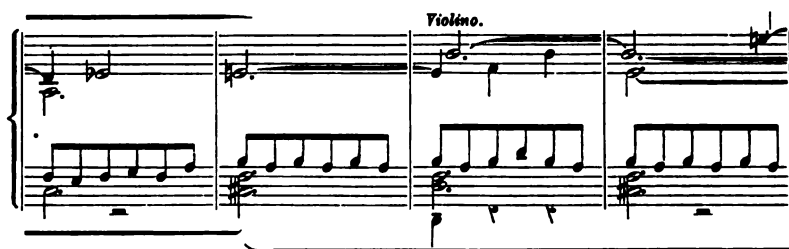
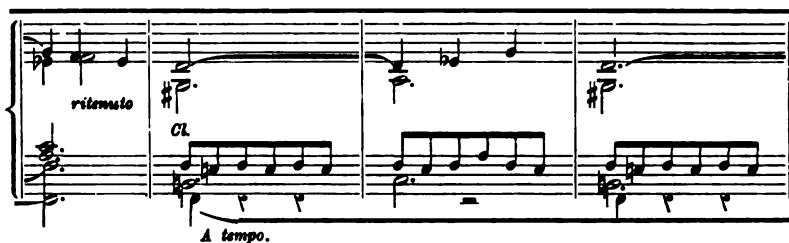
Dico subito senza ambagi che, per me, il primo tempo è la parte forte della sinfonia, per la importanza dei temi, forse più ancora per

lo sviluppo che essi vi ricevono e per la sua maggior ampiezza e vivacità dialettica. Il modello di questo primo tempo, che si svolge in un movimento rapido, ed è tuttavia sostenuto e solenne, quanto alla forma, il Martucci lo ha trovato nel primo tempo della nona sinfonia di Beethoven. « Un buon maestro », avrebbe detto il Wagner. L'autore non poteva sceglier di meglio. Nella *nona* Beethoven presente l'avvenire della sinfonia; egli vi si rivela il più moderno dei musicisti moderni; un tale imperituro monumento dell'arte congiunge l'opera del maestro a quella dei musicisti che vengon dopo di lui. Nell'*Allegro* del Martucci, il tema principale si annuncia deciso e solenne, senza introduzione, marca la sua potente individualità nella omofonia del quintetto degli archi, cui risponde l'altra massa orchestrale degli istrumenti a fiato di legno e di ottone, completando così il solido periodo di quattordici battute, il quale è la base di tutto il lavoro ulteriore.

Se si esamina la sostanza di questo tema, a parte la sua importanza in sè e per sè, non si può a meno di convenire su questa doppia sua qualità: la forma semplicissima, che lo rende acconcio ad assumere i più differenti aspetti: il suo sapore classico. Sono

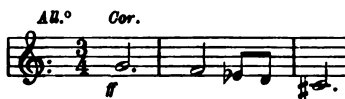
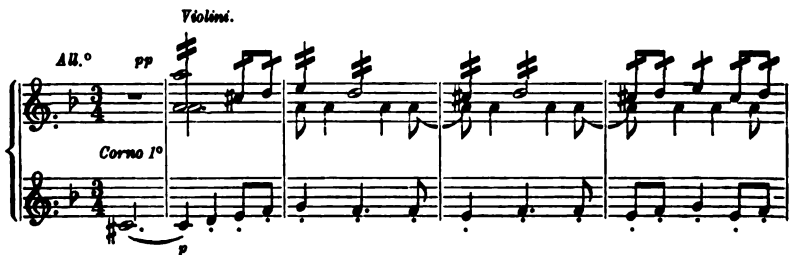
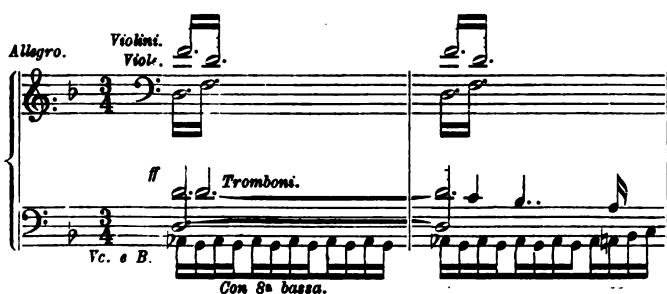
schiette forze beethoveniane che alimentano simili preoccupazioni nel musicista; è la famigliarità stessa continua coi capolavori dei grandi maestri, che, organizzando la mente e la fantasia, predispongono l'una e l'altra alle più rispondenti e stilistiche concezioni.

Dalla figurazione ritmica, che s'inizia alla quarta battuta del sopracitato esempio, ed è subito ripresa e marcata con certa insistenza alla battuta ottava, origina il periodo o motivo secondario seguente:

il quale, alternandosi con una nuova forma iniziale del primo tema

e risolvendo in una figura omofona, che resta tipica nel quintetto degli archi, ci conduce al secondo tema

L'autore, colla scorta di buoni esempî, tra cui quello della nona sinfonia di Beethoven è di importanza capitale, ha enunciato questo secondo tema nel tono di *si♭ maggiore* anzichè in quello di *fa maggiore,* considerato come maggiore relativo di *re minore.* Due ragioni, a mio avviso, debbono aver suggerita questa scelta: un certo

colorito impressionale misto, comprendente le tonalità di *re* e *sol minore*, che è proprio dell'inizio del tema principale: l'avere voluto mantenere intatta la tonalità di *fa maggiore* per il secondo tempo, l'*Andante*, nel quale essa, in fatti, si annuncia ancor tutta fresca d'impressione, e sostiene così efficacemente lo svolgersi d'ambo i temi. Una prima coincidenza di essi la abbiamo precisamente alla quarta battuta (es. 3). Il tema principale, in una forma del modo maggiore, si sovrappone tranquillo al secondo tema eseguito dai violoncelli, producendo un impasto istrumentale degno di nota per la sua semplicità ed il suo effetto soavissimo, mentre poscia il secondo tema è come seguito, completato anzi, dalla melodia dei violini. Da quind'innanzi, omettendo la ripresa che, a rigor della tradizione classica beethoveniana, non è indispensabile, comincia la parte media di questo tempo, la parte dedicata allo sviluppo dei temi ed ai frammenti periodali che li uniscono e li intrattengono. E, naturalmente, la prima proposta viene dal tema principale. La forma dialettica di questo tempo è singolarmente rimarchevole nella fase media che stiamo attraversando, nella quale i temi vengono a contatto, si rincorrono, si dispongono a conflitto, si conciliano, si lasciano, e si riannodano alternativamente. Un primo passo, che accosta il secondo tema al tema principale, è il seguente:

in cui è una nota di calma e di malinconia incantevoli. La melodia dell'oboe, che è il tema principale, s'atteggia come a vincere la frase spezzata dei violoncelli e dei contrabbassi, che è il secondo tema sotto un aspetto cupo e sinistro, mentre le viole, susurrando leggermente, porgono un'assistenza armonica al motivo lamentevole dell'oboe. Il quadro è gentile assai e proporzionato con la uguale entrata del clarinetto, il quale, al nuovo tentativo di prevalere opposto dalla melodia dei bassi, viene come a dichiarare nuovamente la prerogativa del tema principale. Ma già questo s'impone risoluto, quasi assumendo un aspetto severo; l'autore lo ottiene semplicemente alterando la nota finale, una forma che già vedemmo quasi timidamente annunciata fin dal principio,

e che ora è confermata con maggiore franchezza, senza veli, senza reticenze:

A questo scatto quasi imbronciato del tema, risponde, in tono gentile e scherzevole, il corno col motivo di passaggio,

il quale non è che quel medesimo visto nell'es. n° 2, elevato di una terza minore. Il quadro musicale è pieno di vivacità e di eleganza. Gl'istrumenti s'intrattengono fra loro in un dialogo vivo e scorrevole, in cui le parti soprane, le medie e le inferiori alternano le loro entrate, si rispondono e liberamente si imitano; l'agile dialettica si acuisce ancora e accenna a tratti briosi, a trovate felici, rintracciando e mettendo in rilievo or l'uno or l'altro tema. Ed è così che la parte apodittica, volgendo al suo termine, lascia libero campo alla ripresa del tema principale, il quale si annuncia prendendo un maggiore sviluppo e un nuovo aspetto. Il musicista proverà il vero e sano diletto musicale nel seguire con coscienza l'alternarsi di questi disegni, di queste sonorità e di queste forme combinate con mano così robusta e felice; il profano rileverà senza sforzo l'efficacia di un tutto che ha senso, nitidezza e sonorità. Se non che, coll'affacciarsi insistente del tema principale, che è passato ai bassi, ed assume quasi il tono di una rude minaccia, la forma di questa parte dello sviluppo volge al tragico, e lo afferma impetuosamente, come una alta disfida gettata fra gli altri elementi sinfonici contrastanti, quando il tema esce nel fortissimo:

Violini primi. Largamente.
ff
etc.
Cl^o. Bst.
ff
etc.

Questo scoppio orchestrale è stato preparato dall'autore con abilità grandissima mediante tanti effetti di contrasto e un addensarsi lento, quasi impercettibile, ma continuo, di elementi dissonanti, i quali hanno risolto in questa immagine della potenza tragica che s'impone e trionfa di tutto. E pur come effetto di contrasto, giacchè dopo l'apodosi, siamo già entrati nella seconda parte del tempo, ci si fa incontro sommessa ed armoniosa la melodia del secondo tema,

cui fa riscontro il tema principale come depresso e in un'attitudine di sconforto. Da questa disposizione di coloriti riceve la sua intonazione il seguente quadro istrumentale,

mentre lo stesso tema è poscia ridetto ancora dai violini con un nuovo aumento nel carattere tenero e doloroso dell'espressione. Dolce e tranquilla risponde la frase del corno che, in questo primo tempo, rappresenta come la voce della ingenuità gioconda e quasi infantile; una frase che origina essa pure dall' inizio del tempo (v. es. 2) e che ritroveremo alla fine del medesimo. Essa è tipica, per ciò la vedremo eziandio ripresa in fondo al finale della sinfonia. Questa forma serve mirabilmente a mantenere l'unità della disposizion d'animo nell'intero lavoro. Gli antichi, sì nelle loro composizioni istrumentali cicliche come nel meloramma, pure l'usarono; dicemmo già quale tendenza seguiva l'evoluzione della sinfonia. Or l'annunciarsi torvo, sinistro e lamentevole del primo tema non è stato eventuale; poichè, mentre la figura ritmica caratteristica di questo tempo insiste nel marcar quasi una certa prevalenza, una nuova agitazione si manifesta in altra parte dell'elemento orchestrale.

Dalla seguente mossa del quintetto degli archi,

la quale costituisce la parte omofona figurativa accennata già all'inizio di questo tempo, si sviluppa, in fatti, una figurazione ritmica, che aumenta rapidamente di intensità e si scatena in uno strepitoso passo orchestrale, cui succede, come un alto grido passionato, la frase tematica seguente piena di slancio drammatico e di fervida commozione. In simili quadri, il Martucci si eleva ad una espressione originale, personale. Per essa la linea del tema riceve in proporzione un ampliamento considerevole. Ma la severità maestosa del suo inizio si tempera e si perde nella risoluzione sull'accordo di *mi* ♭. È un mirabile equilibrio tra il disegno ed il colore.

Ed è ancora il tema, cui il tremito dei bassi e delle viole, la rude energia delle armonie, specie alla marcatissima entrata del *sol diesis*, conferiscono un nuovo e potente aspetto tragico, un colorito passionale intenso, cupo e fantastico.

Il sapiente maneggiatore degli effetti orchestrali sa disporvi subito accanto, con forte efficacia di contrasto, la melodia medesima del tema, in modo maggiore.

La violenta irritazione dell'orchestra è vinta, i suoi flutti adirati si sono ricomposti alla calma e tutta un'alta e dolce quiete ora improvvisamente ne circonda. Tra il riposo di questi elementi ammansati si aderge ampia e tranquilla, sul pedale di *re*, la frase

precisamente quella dianzi caratterizzata dal corno solo. I violoncelli e i violini cantano anch'essi pianamente, e con quest'onda di sonorità mite e serena termina il primo tempo della sinfonia.

Ciò che in questo tempo diventano i temi, tra le mani di un forte poeta dei suoni, lo può dire solo chi abbia osservata la partitura, la quale, quasi ad ogni pagina, vuoi per le costruzioni, per le modificazioni e combinazioni tematiche, vuoi per la opulenza della forma e per la varietà dell'istrumentale, è ricca di sorprese e di proprie rivelazioni.

Una composizione di notevolissimo valore melodico è il secondo tempo, l'*Andante*. Una figura d'armonie, che muove dall'accordo di *re maggiore*, prepara la sospensione sull'accordo di *do maggiore*, col ritardo della nona e la dolce appoggiatura del *fa* ♯ sulla quinta. Si noti che la mossa dell'accordo di *re maggiore* ha evidentemente lo scopo di mantenere un legame, una continuità armonica fra la tonalità in cui termina il primo tempo e la nuova tonalità principale dell'*Andante*. Così, degno di osservazione mi pare, poichè non è al certo casuale, l'appoggiatura del *fa* ♯ sulla quinta dell'accordo di *do maggiore*; essa costituisce precisamente il primo accenno all'inizio del tema. A quella figura d'armonie segue subito l'attacco del tema principale assegnato al violoncello solo.

Andante.

Vc.° solo
espressivo

Ar.

Corno p

mf

pp

mf

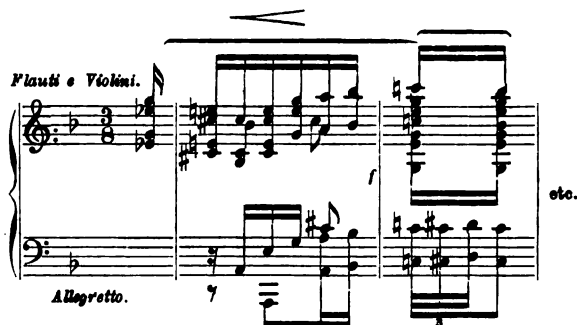
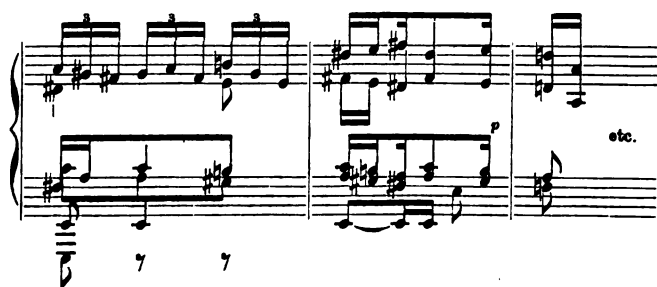
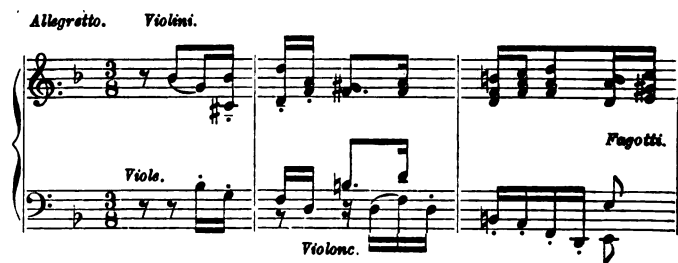
L'accompagnamento delle viole divise, dei violoncelli e dei contrabbassi con sordine, così temperato e nello stesso tempo così eloquente, specie per la melodica assistenza che i contrabbassi porgono alla parte superiore, conferisce un grande rilievo a questo tema, che si svolge con tutto agio in una mite linea ondulata, senza rigore di quadratura e di ritmo, quasi a dare l'immagine di una melodia in istato di formazione continua. Ma il carattere istrumentale di una tale melodia, non ostante la sua calda espressione, si conserva immune da alterazioni neoromantiche, solite oggi e cattive. Il bisogno della ripetizione di questo tema è subito sentito; e l'orecchio perciò la gradisce allor che il tema è ripreso dai violini. La natura della melodia ci dice insomma come all'autore sia riuscito di concepire, col sentimento del più moderno stile, il vero adagio istrumentale, che per gl'Italiani in ispecie, è sempre stata la parte debole, la parte teatrale dei lavori sinfonici.

Il secondo tema si svolge nella tonalità di *la* ♭; prende egli pure le mosse dalla dominante di questa nuova tonalità

mf
Viol. primi
p
etc.

certo il meglio dell'anima nostra, tanto ce ne ha fatti consapevoli l'ampia e sonora onda di melodia, in cui si disposano i due temi di questo tempo, la parte lirica della sinfonia.

Le nostre sensazioni sono altrimenti eccitate e altrove dirette dal terzo tempo, l'*Allegretto*, un' altra forma schiettamente beethoveniana. Soltanto non bisogna pensare, in questo caso, nè alla forma del minuetto, nè a quella dello scherzo bipartito, di cui questo allegretto è come l'antitesi. Esso, al pari dell' andante, ha uno svolgimento più limitato degli altri tempi ed è saggiamente compreso dall'autore come breve pezzo centrale. Tutto questo tempo preferisce la forma dello staccato, agili figure, ritmi scorrevoli, sciolti o combinati e note puntate; tutti elementi cotesti, tra i quali, a stretto rigor di ritmo, il dialogo delle parti si mantiene elegante e vivace. L'*Allegretto* consta esso pure di due temi disposti e sviluppati secondo il più puro sentimento della forma classica. Poichè, anche in questo caso, il Martucci, nel segnare i limiti della forma del tempo, ha, come nelle altre parti della sinfonia, seguìto il criterio della bipartizione, tanto nelle forme maggiori come nelle forme minori. Egli oltre a ciò, ha determinato, a rigore della tradizione classica, la disposizione della materia tematica anche quanto alla scelta delle tonalità, in cui i temi sono enunciati e ripresi: tutto qui ha quadratura e relazione. La semplicità dei temi e l'andamento inturbato che li sostiene stanno in contrasto colle concezioni più complesse e colla ritmica sostenuta degli altri tempi. Veniamo subito, perchè ne tarda in fatti, ad un esame particolareggiato anche di questo tempo. Il primo tema è una forma di melodia bipartita:

una fusione davvero artistica e mirabilmente riuscita, che fa di questo brano la pagina dorata dell'*Andante*. Considerato nel suo insieme, questo tempo ci rivela quanto giusto sia nel Martucci il sentimento dello stile e della forma istrumentale; è notevole poi il fatto che egli vi raggiunge una relativa varietà, pur conservando immutato il carattere dei motivi e senza quasi mai scostarsi dalla tonalità di *fa maggiore*. La vaghezza dell'espressione, in questo tempo, risiede ancora nell'applicazione di formule del modo minore a melodie concepite nel modo maggiore. Questo colorito misto ed incerto, molto moderno, anzi tutto proprio dell'arte nostra in generale, ha in sè una poesia di sensazioni pur esse miste, dalle quali la nostra facoltà di sentire rimane eccitata. La insistente ripetizione della battuta iniziale del tema, che non ci stanchiamo di ascoltare, ci rivolge costantemente la stessa domanda, cui la nostra immaginazione potrebbe assegnare il contenuto; e questo rappresenterebbe

Dalla carezzevole ed ingenua melodia dell'oboe e del clarinetto, il maestro ci ha condotti a questo passo aspro, ed ha sospeso il tema sulla dominante per sciogliere, in questa tonalità nettamente stabilita, un secondo tema, sotto il quale, con ben sentita unità di carattere, viene marcata la mossa ritmica iniziale del tempo.

Il secondo tema ci conduce così alla cadenza in *la minore* col passo seguente, che ha in sè una rara e finissima attrattiva armonica:

cadenza confermata dall'altro passo

Questa la protasi dell'*Allegretto*, alla quale corrisponde l'apodosi con la relativa ripresa del primo tema e la risposta del secondo nel tono principale, cioè in *re minore*. L'*Allegretto*, al pari del primo tempo, vive di un'agile ed elegante energia dialettica. Sorprende, in realtà, che, disponendo di una materia tematica relativamente non ricca, ma voluta così in contrasto colla densità dell'idee contenute nel-l'*Andante* e nell'*Allegro*, sia riuscito al compositore di costruire un tempo ricco bensì di dettagli interessanti, e di dar rilievo e portata

melodica a delle figurazioni più che altro ritmiche. Ciò che vi ha pur di notevole, oltre la purezza della forma, la eleganza dell'armonizzazione, la scioltezza e la ingegnosità dell'istrumentale, è l'equilibrio delle parti e l'unità perfetta del ritmo. Dall'esame di questo tempo si conferma anche una volta di più che, nella tavolozza orchestrale del Martucci, certe famiglie di istrumenti hanno un interesse, un rilievo speciale e lo mantengono per tutto il lavoro conferendovi carattere. Da questo punto di vista, nell'*Allegretto*, la nota caratteristica è data dall'oboe e dal clarinetto, il quale, per altro, in tutta la sinfonia riceve un trattamento particolare.

Il *finale* consta pur esso di una forma interiore bipartita, dimostrando complessivamente una tripartizione esteriore. Esso è preceduto da una introduzione staccata in tempo mosso, cui segue il vero suo contenuto in tempo moderato,

e così è rotta l'uniformità iniziale degli altri tre tempi, nei quali l'autore, senza preamboli, prende le mosse dal tema. Le parti di cui questo tempo consiste sono dunque: la introduzione; l'*Allegro risoluto* (il proprio allegro finale della sinfonia nella forma bipartita); la chiusa, la quale, verso l'interno del tempo, è limitata dal richiamo del tema principale della prima parte (vedi es. n. 11). Come Beethoven, nella introduzione del finale della nona sinfonia, ha citato, tra altri, il tema del primo tempo, dopo una forma recitativica dei bassi, così il Martucci ha fatto coincidere, dopo una caratteristica frase del clarinetto, il tema principale del suo primo tempo, leggermente variato, con una forma analoga, a metà melodica e a metà melismatica, affidata ai violoncelli.

Il Martucci si è limitato a citare questo solo tema, mentre Beethoven cita anche un brano dello scherzo e dell'adagio. Ispirandosi a' modelli elevati dell' epoca migliore della sinfonia, altri, dietro l'esempio di Beethoven, avrebbe potuto facilmente esagerare il procedimento del maestro. A questo proposito, si sa fin troppo bene a che cosa ha condotto l'abuso. L'esito infelice di certo genere di musica orchestrale a programma è dovuto, in massima parte, al fatto di aver i compositori dimenticato che, in musica, la forza della pura opera d'arte consiste nel rispetto intelligente dell'elemento formale. Il Martucci è rimasto ne' limiti; egli si è cautelato contro il pericolo di infrangere la continuità di carattere del suo lavoro e di scioglierne la forma.

La melodia dianzi eseguita dal clarinetto e conchiusa col tema principale del primo tempo, passa ai violini, dopo di che, sopra un agitato mormorio dei bassi, si annuncia il nuovo tema capitale dell'allegro, quantunque per ora in una forma elementare ed incompleta.

Le voci de' vari istrumenti sorgono intanto l'una facendo eco all'altra e marcando con crescente energia gl'intervalli di quinta e di quarta. Dall'entrata dei violini, con una figurazione ritmica, in cui si dispongono in modo ascendente la prima e la quinta della tonalità di *re maggiore*, la sonorità dell'orchestra aumenta a dismisura e scoppia in fine brillantemente nel vero tema del finale.

Flauti.
All.o
f
ff Fl, Ob., Cl.
(1)
Violini
ff
Violini.
ff
ff
(2)
(3)
(4)
Trombe e
Tromboni. sf
1
2
3
4
etc.
sf
sf
sf
etc.

Il compositore ha ottenuto al suo tema un carattere solido, energico, deciso, pieno di aria e di luce, quasi eroico, attenendosi ostinatamente agli accordi della tonica e della dominante ed eliminando in quest'ultimo la terza. Il procedimento è schiettamente classico e depone ancora una volta della perspicacia del Martucci e del suo profondo studio analitico de' capolavori di Beethoven. Già sin dall'inizio di questo tempo si nota subito, e il secondo tema lo conferma, quale altro carattere assuma la melodia, in confronto con quella degli altri tempi. Essa è più agile, più fresca, non è passionata, non severa, e più dimestica e scorrevole, non ha il carattere misto di prima, ha una intonazione più schietta e decisa, è tutta luce e grandiosità allegra. Appunto questa agilità, questa leggerezza disinvolta, anche tra le forme più serie, è nel carattere tradizionale classico dell'ultimo tempo di sinfonia, il quale deve chiudere in modo spigliato e sollevante. E questo carattere decide ancora della sostanza e della forma dei motivi ulteriori, che muovono rapidi e snelli l'un verso l'altro. Così è del secondo tema,

coll'antitesi nell'andamento del basso per le prime quattro battute, in confronto colle susseguenti e con la elegante corrispondenza tra la quarta e la decima battuta. Così è ancora dello svolgersi dello stesso tema,

un periodo, nel quale è notevolissimo l'effetto orchestrale raggiunto dallo staccato dei fagotti e dal pizzicato dei violoncelli e dei violini. Dopo questa esposizione, l'autore, a fine di riaffermare la tonalità di *re maggiore*, vi annuncia di nuovo il tema principale e parimenti, alla sua dominante, il secondo tema, servendosi del ritornello evitato nel primo tempo.

La parte centrale apodittica contiene un considerevole sviluppo dei temi, il quale, all'interesse intrinseco, ne aggiunge uno esteriore non meno importante: la varietà e la rapidità, in cui si compie. La melisma, che raccoglie e varia il secondo tema, ne è l'inizio: i due temi si alternano poscia e si congiungono. Il gruppetto del secondo tema (vedi es. n. 26), dopo un tratto di imitazione fra le parti soprane e basse, svolto in una elegante linea modulata, passa dai violoncelli alle viole ed ai violini, sostenendo le parti degl'istru-

menti a fiato, che rappresentano a preferenza il tema principale. Ma questo è finalmente passato ai violini, mentre le viole vi ricaman sotto la nota figura melismatica, ridotta, col seguito del secondo tema, da $\frac{3}{2}$ a $\frac{2}{2}$; gl'istrumenti a fiato lo raccolgono facendovi eco, il quintetto degl'istrumenti ad arco prosegue nell'andamento tolto dal secondo tema e il tema principale è ripreso da tutta la massa degl'istrumenti a fiato di legno, cui rispondono, col secondo frammento del tema, le trombe squillanti e i tromboni. Per tal modo la ripresa del tema principale è decisa da una forte ed opportuna sonorità orchestrale, in cui hanno come risolto, unificate, le combinazioni istrumentali precedenti. Ed ora, poscia che, per ragioni di forma, i temi si riodono entrambi nella marcata tonalità madre di *re maggiore*, ricevendovi, il primo specialmente, un nuovo e notevole slancio mediante ricche e rapide figure di sestine e gruppetti ad imitazione e l'allegro si può dire finito, l'autore mediante una figura melismatica, che è precisamente tolta dalla battuta VI del secondo tema (v. es. n° 27) e che è fatta progredire in una rapida ascesa di settime, ci conduce ad un fortissimo scoppio orchestrale, in cui il tema principale del primo tempo si riannuncia violento e formidabile dichiarando la sua sovranità assoluta (v. es. n. 11). È una potente pennellata tragica questa, che, mentre sta in forte contrasto coll'intonazione generale dell'allegro finale, nel suo effetto imponente, è abilmente preparata e si riannoda alla introduzione, di cui completa la sensazione austera, inquietante e drammatica, che l'*Allegro* aveva fatta dimenticare. Oltre a ciò, questa nuova entrata del tema in mezzo ad una fitta compagine di effetti contrastanti, contiene in sè il segreto di conferire di un tratto una potente unità alla intera concezione del sinfonista, il quale, in questa violenta scossa orchestrale, ha trovato un momento di vera genialità: egli ha cambiato d'improvviso il quadro nello stereoscopio gigantesco, in cui l'uditore guardava con tanto interesse e tanta eccitazione.

La perorazione, col tema del primo tempo in modo maggiore *(re)*, è pur essa ripresa con questa variante dei violini, che, per essere in analogia col secondo tema del primo tempo, da cui è tratta, ne accentua e ne affina ancora l'eleganza e l'espressione, come pure rafforza l'unità tematica del lavoro nel suo complesso.

Così, colla maggiore unità di concetto e di forma, col richiamo di questo brano del tempo che si trova all'altro estremo della sinfonia, questa volge al suo fine. Il Martucci però non ha voluto che i due tempi estremi finissero in modo uguale. La chiusa dell'ultimo doveva essere definitiva. Egli è riuscito nel suo proposito con un procedimento logico e semplicissimo. Ha richiamato il tema principale dell'allegro finale nella tonalità originale di *re maggiore*, sulla quale ha fatto che egli rimanga sospeso nell' accordo di nona maggiore; dopo di che egli ha disposto che, sotto un aspetto riconoscibile e pel tempo fondamentale $\frac{2}{2}$ e per l'andamento del ritmo, il tema medesimo venga continuato leggermente dai due oboi soli, da prima col seguente attacco (una forma, di cui l'apodosi ha frequenti esempî),

ai quali si aggiungono ben presto i clarinetti e così mano mano, in un denso tessuto di ricami, gli altri istrumenti, svolgendo sopra la frase tematica un rapido crescendo, che ci guida alle battute finali della sinfonia.

Le esigenze poste all'uditore, in questo lavoro, non son poche, ma esse sono inerenti al carattere stesso della specie musicale sinfonica, la quale tratta una materia ed un ambiente, in cui i valori puramente musicali si acuiscono e raddoppiano la loro importanza. Chè se così non fosse, l'opera d'arte verrebbe meno alla sua ragion d'essere e noi non ci saremmo dati la cura di descriverla.

L. Torchi.

LA MUSIQUE SANS PAROLES

ET SON LIEN AVEC LA PAROLE

Déjà, dans une étude antérieure (1), nous nous étions attachés au problème de la Musique. Ce problème est de nature transcendante, et — fait curieux en vérité — beaucoup de musiciens ne l'aperçoivent même pas... On entend jouer, on joue les symphonies de Beethoven, ou ses sonates, et cela est trouvé sublime, mais cela est trouvé tout naturel, aussi. On ne se demande point par quel mystérieux compromis une suite de *sons*, émis par tels et tels instruments, dans tel ordre donné, suivant tel rythme, telle mesure, arrive à constituer quelque chose qui n'est pas purement « décoratif », et dépasse de beaucoup l'intérêt d'un jeu de combinaison. — Qu'une émotion se dégage de la seule sonorité, cela se peut au moins concevoir : le timbre de la voix, éclatant ou voilé, creux ou plein, est assez éloquent de soi ; il explique avant toute explication : il est documentaire. Une inflexion vocale, une *cadence* encore, apparaît comme affirmative ou suspensive : elle satisfait, ou laisse à songer. — Mais comment se peut faire écouter une suite aussi longue que l'*Allegro* de la « Sonate à l'archiduc Rodolphe », par exemple (2), qui a 50 pages, ou bien une symphonie tout entière, — soit celle en *la*, sans que notre esprit se révolte contre un discours dépourvu d'*idées*, au sens propre, et qui n'évoque en nous aucun fait précis, spécifique?... Or non seulement il ne se révolte point, notre esprit (3), mais il suit ce jeu avec intérêt ; — que dis-je ? Avec passion. Son sentiment ne jouit pas seul, ni seule, son imagination ; sa raison,

(1) V. *Rivista Musicale Italiana*, tome I (1894), fasc. 4, page 712.
(2) La 29^{me}, op. 106.
(3) Je parle au moins de ceux qui « comprennent » la Musique, et qui l'aiment.

par-dessus le marché, est satisfaite. Et c'est justement cette *logique* qu'on trouve — ou qu'on veut trouver — en un parti de sons sans parti pris d'idées, qui constitue le problème de la Musique.

Déjà l'illusion de deuil, ou de joie, d'espérance, ou d'appréhension, que donnent tous les Arts, est, en celui-ci, plus intense. On vit de la vie des notes, on palpite de leur mouvement..., passez-moi l'expression : *on croit que c'est arrivé*. Connaissez-vous l'histoire du monarque espagnol (c'est Ferdinand VII, je crois), qui, dans une promenade, au rire d'un liseur assis sur le chemin, devina que c'était « *Don Quichotte* » qu'il lisait :

« Et prenant le volume au rieur qui s'étonne :
« Voyez, avais-je tort ? *Don Quichotte* en personne ! » (1).

Et l'auteur de ces vers ajoute :

« Et de lire, et de rire. Heureux trois fois l'auteur
« Dont l'œuvre met ainsi les rois en belle humeur ».

La Musique possède une vertu plus restreinte, à ce point de vue, mais combien supérieure, aussi ! Trop gracieuse, toujours, pour être comique, absolument, et par elle-même (2), elle atteint, bien souvent, le *pathétique*, qui fait pleurer. De sorte qu'un sourd, assistant à quelque concert symphonique où l'émotion grave, profonde, fait pencher les fronts sur les mains, pourrait prédire, avec chance de certitude : C'est du *Beethoven !*

Si cette sensibilité que témoigne l'auditoire, à de pareilles œuvres, était seule affaire d'oreille, ou de système nerveux, il n'y aurait pas de mystère en tout ceci : ce problème de la Musique, qui nous intrigue, ne se poserait même point... Ce serait du moins, purement, un problème physiologique. Certes, il y a de la physiologie dans le plaisir musical, il y en a même beaucoup. Mais il n'y a point que cela. La plus détestable musique remue les nerfs comme la meilleure, et la pauvre rengaîne d'un orgue de Barberi donne parfois l'envie de pleurer, — tout comme s'il s'agissait de la Marche funèbre de l' « *Héroïque* ». Il est donc, en matière musicale, une *sensibilité*, —

(1) Ant. de Latour, *Poésies*.

(2) La Musique bouffe, jouée sans paroles, hors de scène, n'est plus risible. On n'a jamais vu des gens rire en écoutant de telle musique.

et il est une *sensiblerie*. La « sensiblerie » vient d'un ébranlement des nerfs à certaines sonorités matérielles (1). — La « sensibilité » veut, pour s'éveiller, un enchaînement préalable d'images, ou d'idées logiques. L'une est mise en branle, aussitôt, par les seuls matériaux de l'Art; l'autre, plus tardive, est émue par l'agencement, la contexture heureuse de ces matériaux : le côté *psychique* de l'Art.

Le problème reste donc entier ; et justement l'auditoire, par son attitude au concert, confirme la distinction que nous venons d'établir. Inintellectuel et nerveux, — les poèmes si philosophiques de Beethoven, tout imprégnés d'une émotion d'idées, ne feront que l'importuner, ou l'endormir. Ainsi de la polyphonie des drames de Wagner, si profonde, et si foncièrement psychique. — Au contraire, élevé par l'éducation, par le goût, jusqu'à ces grands esprits, les auditeurs dits « compétents » ressentiront la commotion jusqu'au profond du cœur, et du cerveau (2).

Déjà, les matériaux mêmes de l'œuvre parlent autrement à ceux-ci ; la qualité de *timbre,* ou la vertu numérique du *rythme* leur sont plus qu'une sensation : elles se font idées. — Ainsi la couleur rouge impressionne physiquement les animaux, les dégénérés, les sauvages ; — elle impressionne les « cérébraux », les intellectuels, à la fois *physiquement,* — et *intellectuellement.* Le rouge, en effet, a son effet excitant sur l'œil. Il a, de plus, et corrélativement, son expression propre, psychique. Il est stimulant, — et il est symbole.

Le *son* agit de pareille façon, pris en soi. Mais, combiné simultanément dans l'harmonie, successivement dans l'enchaînement mélodique, il perd bientôt de sa vertu d'excitant nerveux, pour gagner d'autant sur l'intelligence. L'impression d'un toit d'ardoises ou de tuiles, d'un mur de calcaire ou de brique, est, quant à la couleur, sensitive et sentimentale, surtout ; celle que suggère ce toit, par sa forme plate ou saillante, — ou ce mur, ajouré de baies, varié de pilastres, est une émotion plutôt rationnelle. La forme que revêt la matière est supérieure à la matière. — Ainsi des poèmes, qui par-

(1) Ou certains souvenirs personnels évoqués par la musique, et qui n'ont rien à faire avec l'Art. Ainsi des airs qui *rappellent le pays.*

(2) On a tort de faire du goût la fonction exclusive du *sentiment,* ou de la *raison.* Il faut, pour saisir l'œuvre d'art, et la goûter, la compétence du « cerveau » — et celle du « cœur », à la fois.

lent aux sens par leur cadence, à l'esprit par la signification qu'on y trouve. — Mais l'Art sonore a lui, ceci de singulier, qu'il est tout entier dans les seules *cadences;* et cette suite de cadences, ou d'inflexions rythmées, qui fait la Sonate, ou la Symphonie, outrepasse, cette fois, le pur sentiment, et va jusqu'à la *raison*...

C'est un grand point, déjà, avant de poursuivre la solution d'un problème, que de démontrer clairement que ce problème existe. Et la découverte de son existence s'opère chez les grands habitués de musique, lorsque soudain, au milieu d'un développement symphonique, ils s'étonnent eux-mêmes d'écouter si complaisamment ce jeu de sons, — comme s'il s'agissait d'un discours ; — admirant le don surprenant des accords, qui les oppresse ou les exalte, provoque des élans ou des nonchalances, donne l'effet d'un nœud, d'une péripétie, d'un dénoûment, — cela sans figures expresses de mots ou de pensées, sans allusion directe au monde réel, même fictif, sans personnages, et sans incidents !

Or il existe un moyen de pénétrer l'énigme, et il n'en existe qu'un, à vrai dire. Puisque la musique pure satisfait à la fois en nous le besoin d'émotion, — et le besoin de vérité, qu'elle atteint, du même coup d'archet, notre sensibilité et notre raison, il faut bien qu'elle ait, avec le *langage*, conventionnel et littéraire, de certaines affinités. — Ces affinités, l'histoire même de l'Art les révèle, par la filiation continue du discours — ou du poème — scandé, chanté chez les anciens, avec le plain-chant du Moyen-Age, le « récit » d'Opéra moderne, le *parlante*, puis la « ritournelle » instrumentale, — ce qui nous conduit pas à pas au développement symphonique pur et libre (1). Spencer relie même, plus étroitement, l' Art musical à la Parole, en faisant naître la mélodie d' un penchant naturel à fléchir notre voix au gré des passions intérieures. La mélodie ne serait, dès lors, qu'une suite d'inflexions vocales répondant aux

(1) Il faut reconnaître, encore, au genre symphonique, une autre racine, dans l'accompagnement chorégraphique, ou musique de danse. On en parlera dans une étude ultérieure.

modifications les plus secrètes de notre âme, inflexions idéalisées, groupées autour d'un sentiment, d'une idée centrale. — Le Langage, d'ailleurs, se porte lui-même garant des liens de parenté qu'on lui prête avec la Musique. Ces expressions courantes : « le *discours* musical », — « une *idée* mélodique », — « une *phrase* de hautbois », — « le retard des cuivres à *parler* », — « un *dialogue* d'instruments », — la subdivision d'un morceau symphonique en *exorde*, *développement*, *péroraison*, avec des *épisodes* et des *digressions*, et, dans le cours de chaque « période », des *répliques*, des *réticences*, des *conclusions*, — tout cela témoigne bien d'une analogie très profonde.

Mais qui dit « analogie » ne veut pas dire « identité ». Si la Musique est un *langage*, c'est, faut-il avouer, un langage bien différent de celui que nous parlons, que nous écrivons chaque jour. Il n'annonce rien de précis, ne désigne aucun objet, aucun être. Par compensation, il étend notre esprit bien au large du cercle d'idées quotidien ; par ses inflexions mystérieuses, il nous séduit, à la fois, et nous intrigue. En tout cas, il nous délivre opportunément du « banal ».

La méthode est ainsi tracée, pour qui veut pénétrer ce mystère. Il s'agit de trouver les caractères communs, — puis les caractères différentiels, — entre la Musique et la *Parole* ; — entre la langue rationnelle et la langue du sentiment. Ce que celle-ci a d'obscur et de sibyllin s'éclaircira par les côtés lucides de celle-là. Le langage oratoire, en effet, est supérieur au discours mélodique en clarté, — tout en restant bien au-dessous, quand il s'agit de profondeur. Joubert a dit, excellemment : « Les idées claires servent à parler, mais ce sont les idées sourdes qui mènent la vie ». — On pourrait ajouter qu'elles mènent la Musique.

Rassemblons d'abord en tableau, pour les embrasser d'un coup d'œil, les éléments divers qui composent une *symphonie ;* car c'est là le *nec plus ultra* de la Musique pure. Nous en ferons autant, tout à l'heure, pour les éléments du *discours*.

Pris en soi-même, isolément, le *Son* varie de trois façons : — dans sa qualité personnelle, le « *timbre* », ce qui fait distinguer

une note de cor d'une note de flûte, un trait de violon d'un trait de harpe ; — puis dans son degré de gravité ou d'acuité, ce que les musiciens nomment *hauteur,* ou *tonalité ;* puis dans son *intensité*, c'est-à-dire son énergie d'émission. — Doux ou strident de timbre, aigü ou grave, fort ou faible, le son musical peut varier encore en sa *durée*, ce qui constitue la « *valeur* » de la note. — Groupés en ordre successif, les sons constituent la *mélodie* et — en ordre simultané, — l'*harmonie*. L'*instrumentation* fixe à chaque espèce de timbre sa « tablature », ou le système d'intervalles entre les notes ; l'*orchestration* réunit ces timbres si divers en un tout compact, homogène. Enfin l'art du « compositeur » mène de front tous ces éléments, dans le cours d'une partition, suivant certaines lois connues, sciamment observées, qui constituent la *Grammaire* et la *Rhétorique* musicales... ; et s'il a du goût, du génie, — suivant d'autres lois, non formulées encore, et qu'il observe d'intuition. Celles-ci, d'après nous, font la matière d'une science encore jeune : l'*Esthétique.*

Voulant dresser un tableau pareil pour le *langage* (ou l'Art du langage), je m'aperçois qu'il faut ici faire une distinction, dès le seuil. En effet, d'après les termes mêmes du problème, la langue de Bach et de Beethoven est purement formelle, extérieure ; elle contient son intérêt, et son mérite, *en soi.* Du moins, en supposant le problème de son expression, et de sa signification, — résolu, la Musique reste un langage absolument naturel, et *direct.* A-t-il un fond, ce langage ?... On ne sait guères ; on ne s'en soucie point. L'effet utile est, — paraît être au moins — dans la forme. — Au contraire, dans cette langue rationnelle et de convention qui fait la base des Arts littéraires, le *fond* peut, et doit être distingué de la *forme.* Il y a l'effet sonore de la phrase sur l'oreille ; il y a son effet intellectuel sur l'esprit. Une injure dite en provençal peut sonner en accord flatteur, et la bonne nouvelle apportée par un gosier flamand vous heurtera comme un défi. « C'est le ton qui fait la chanson », le proverbe le dit. Tel reproche mortifiant perd de son amertume quand il a pour véhicule une voix de femme enchanteresse.

Sans doute, aux débuts du langage, il n'en était pas ainsi : l'aspect

extérieur de la parole humaine — et sa signification profonde — étaient en parfaite harmonie ; le *fond* et la *forme* du mot étaient fusionnés l'un dans l'autre. Quelque trace en a subsisté dans des vocables comme mou, mamelle, grinçant, tonnerre, souffler, babiller, et généralement dans l'Onomatopée. L' « Onomatopée » c'est, avec l'interjection, le survivant rare et curieux d'un état quasi-musical de la langue. C'est le fossile caractéristique d'une couche philologique aujourd'hui disparue sous des sédiments entassés. Aujourd'hui, l'oreille et l'intelligence se partagent un discours oral, — l'une, pour en tirer un plaisir de timbre, et d'accent ; l'autre, afin d'y puiser le document précis qu'il enserre (1).

Donc, au premier point de vue, le « *phonétique* » ou l'extérieur, le langage est une espèce de musique, avec sa mesure, son rythme, sa mélodie, son instrumentation. Comme tel, il appartient aux philologues, et ressort de la « Prosodie ». Nous n'avons pas ici à nous en occuper, sauf pour rappeler le souci de ces novateurs dont on parlait naguère, les « *instrumentistes* ». En dehors des observances métriques bien connues, ils prônaient des recherches de timbres, en les syllabes, — que nous ne croyons pas nous-mêmes inopportunes. Mais ceci nous entraînerait loin de notre sujet, et l'étude du langage en tant que *notation d'états intellectuels* — réclame toute notre attention.

Ici, nous abordons un terrain neuf, et vierge. Sous le nom trop élastique de *style*, les grammairiens ont englobé tout un système de lois, et de préceptes, à l'insuffisance desquels le tact littéraire (je ne parle pas du génie) doit suppléer, le plus souvent. Il y a bien une *Grammaire*, une *Rhétorique*, une *Dialectique*... Mais une « *Instrumentation littéraire* » est encore à fonder, qui justifie le choix des vocables, et fixe pour eux, comme pour les sons, le coefficient d' « amplitude », d' « acuité relative », ou de « complexité ». On sent de même le défaut d'une « *Science harmonique et mélodique* du langage », capable de systématiser les cas si nombreux, trop épars, de progression, et d'évolution de la phrase, de modulation des idées, d'alternance et d'opposition, de symétrie... Rhétoriciens et Logiciens

---

(1) On jouit de la *musique* qu'il y a dans l'italien, le russe, sans comprendre un mot de ces langues.

ne nous ont donné là-dessus que des règles généralement empiriques, fausses parfois, insuffisantes toujours (1). Et c'est sans doute la raison pourquoi le *fonds* de la Musique pure reste indéchiffré. Le langage, en effet, étant mieux connu dans ses ressorts intimes, il sera plus aisé de découvrir ceux qui gouvernent la Musique. Au fait, ces ressorts profonds et cachés, moteurs exacts des chefs-d'œuvre, nous les pressentons identiques à ceux qui dirigent les mouvements secrets de notre âme. La *Psychologie*, science des états d'âme, tel est le lien commun qui doit rassembler tous les Arts dans une seule explication, et les ramener tous au même critérium.

Nous allons donc, en cette étude, pénétrer au tréfonds du Style, et toucher — s'il nous est permis — les « racines psychiques » de la Parole. Puis, remontant à la surface, nous montrerons le tronc initial, souterrain, se bifurquant au grand jour: en ces deux rameaux, la *langue rationnelle*, — et la *langue sentimentale.*

Dans l'étude introductoire qui précéda celle-ci, le parallèle entre les deux langues avait été pris de très-loin. Nous avions confronté les *genres*, d'abord, puis les *espèces*, et de l'ensemble nous étions, par degrés, descendus jusqu'au détail. Et du vaste périmètre d'une symphonie aux limites resserrées d'un *motif*, le parallèle tenait toujours. La division de l'œuvre entière se reproduisait dans chacune des divisions, des subdivisions; la loi du tout s'étendait à la partie. Par exemple, la répétition intégrale d'une période symphonique, ou *reprise;* celle d'une phrase mélodique entière (*repetizione*); puis celle du *conséquent*, — ou de l'*antécédent* — isolé; puis la « réduplication » d'un *groupe* sonore, enfin d'une note seule. — A ces procédés d'une logique instinctive nous avons assimilé le « monosyllabisme » (2) du langage

(1) On peut imaginer le méchant morceau qu'on ferait en suivant scrupuleusement leurs préceptes.

(2) Lorsqu'on parallélise la Musique avec la Littérature, il ne faut pas se restreindre au style moderne; on doit plutôt remonter aux temps héroïques du langage.

primitif, et son redoublement naïf, puis l'allitération, la rime, l'assonance, effets phonétiques purs, comme aussi l'*anaphore*, « allitération de vers », cette fois tout intellectuelle (1), — enfin, le tour analytique du *syllogisme*, inconscient ou voulu. — A ce propos, nous avons longuement insisté sur la symétrie, plus ou moins absolue, des mélodies classiques, la coupe uniforme et binaire qui les partage en deux tronçons inverses : un ascendant, questionneur, au moins conditionnel : l' « antécédent » ; l'autre, descendant, au contraire, offrant un caractère conclusif, le « conséquent ». — Et, surpris, vous avez reconnu, dans cet Art fait pour émouvoir, les matériaux éternels de l'Art de persuader. Car ce n'est pas un tour spécial, et quelconque, de pensée, qu'il faut chercher dans la *Musique*, mais la figure inverse et symétrique qui — syllogisme, enthymême, ou dilemme, oppose, en toute espèce de discours, une ligne ascendante et une ligne descendante, — un point d'équilibre instable, initial (médian plutôt), et un point final de repos ; — un lieu d'énergie *potentielle*, élevé ; — un lieu, plus bas situé, d'énergie *dégradée*. — Or ce balancement pour ainsi dire mécanique dérive d'une nécessité toute vitale, physiologique, laquelle influence nos Arts, et notre esthétique, malgré nous. — C'est ce qui fait, sans doute, que tant de phrases, chez Haydn, Mozart ou Beethoven, semblent commencer par un *si* (la *conjonction* « si »), tant l'orientation de l'idée, débutant, implique la « condition préalable ». Le membre antécédent serait, dans ce cas, aussi justement nommé *déterminant*, et le membre conséquent — *déterminé*. Le second membre, formant cadence « conclusive », répond à la cadence « suspensive » du premier. Nous avons ainsi comme le schéma d'une phrase littéraire, où l'acte accompli, — projeté du moins, formulé dans la proposition principale, reste subordonné, dans son exécution, à la circonstance exprimée par la proposition secondaire.

---

(1) Exemple d'*anaphore* :

> *Jéhu*, qu'avait choisi la sagesse profonde,
> *Jéhu*, sur qui je vois que votre espoir se fonde,
> etc.

On dit : « la *phrase* musicale », et cela justement, puisque toute mélodie se renferme en des limites « logiques », comme la période littéraire. Mais on ne dit jamais : « le *mot* musical » (1). C'est qu'effectivement, en deçà de la période mélodique, aussi restreinte qu'on le veut, **il n'y a point de limites logiques, il n'y a plus que des limites phonétiques.** — Expliquons-nous : les syllabes, en la Musique, n'étant pas réparties sur des *mots*, encadrées dans un sens précis, délimité de rigueur, les seuls jalons qui se puissent poser, entre deux ponctuations, sont des jalons *rythmiques*, ou *phonétiques*, des points de repère uniquement créés pour l'oreille. Ceux qui mettent des paroles sur un chant le savent bien : telle note portera, dans sa durée, jusqu'à cinq mots, et plus, tandis qu'une seule et même syllabe, inversement, pourra se traîner sur dix notes (Plain-chant).

* * *

La comparaison se fait, toutefois, praticable, à condition qu'on se restreigne au domaine « phonétique » pur, et dans ce cas, la seule espèce de « mot » qui supporte le parallèle est l'**Interjection**, — ou l'*Onomatopée*.

Seuls vestiges encore persistants du langage primitif et direct, l' « Onomatopée », qui mime les bruits extérieurs, — l' « Interjection », qui redonne l'écho des orages profonds de notre âme, — sont représentables en Musique, puisqu'ils sont déjà, sous un certain point de vue, de la musique.

Réduit à ces proportions « ancestrales », le *vocable*, dès lors, entendu directement de l'esprit, sans l'intermédiaire savant qu'impose le langage conventionnel, pourra trouver son homologue en certains agrégats mélodiques. — N'y a-t-il point, dans notre interjection douloureuse : « *Hélas !* », un rythme de lassitude morale, et comme un soupir articulé ? Faisons l'analyse métrique et phonétique de cette plainte. Elle est composée de deux syllabes, la première brève, accentuée, mais à voyelle sourde et discrète ; — la seconde, longue, atone et ample à la fois, offre la sonorité grave de l'*a* s'éteignant dans une sifflante.

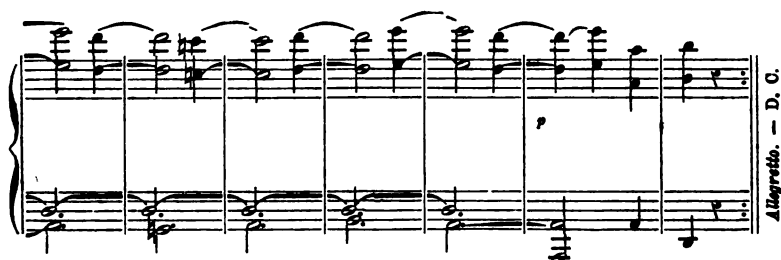
---

(1) L'expression de *motif*, par sa parenté d'étymologie, pourrait induire en erreur. Il n'y a là qu'une analogie de surface.

J'ouvre les sonates de Beethoven, ces poèmes sonores si beaux, si variés, le triomphe de la Musique pure. Je relis le *Scherso* de la XIV^me^ Sonate (1). Le *trio* tout entier n'est qu'un « *Hélas !* » développé, jeté sur tous les tons, posé sur des harmonies toujours neuves, mais persistant dans sa détresse, accusé, chaque fois, par le *staccato* de son rythme, sa formule bisyllabique si brève, sa note d'attaque syncopée dès son émission, et laissant les parties inférieures achever la cadence (2).

1er Ex. III, 38.

(1) La Sonate Op. 27, qu'on a, je ne sais comment, affublée de ce titre absurde, au moins inutile : *Le clair de lune.*

(2) Ce que le *timbre* des voyelles réalise naturellement, par l'écart des sons harmoniques avec le son fondamental, Beethoven le reproduit souvent, en plus grand, avec des *accords dilatés*, ou des sauts d'intervalles mélodiques au-delà des limites communes (Vr aussi le *Trio* du Menuet de la 18^me^ Sonate). L'effet est à la fois saisissant et naturel.

Est-ce à dire que le motif Beethovenien que nous citons se traduit forcément par *Hélas* ? — Je ne soutiendrais pas une thèse ainsi posée, — bien vite réfutable, au reste, par ce fait de la différence des langues. Car Beethoven pensait sans doute en allemand, et l'*Hélas* germanique n'est pas l'*Hélas* français. Il n'est point non plus l'*Hélas* espagnol, ni le russe (1). Or le propre de la Musique est justement d'être langue universelle. — Mais, qu'on m'entende bien : je ne prends, en pareille occasion, que l'aspect général, et permanent, des choses ; et si la succession mélodique d'une *brève* et d'une *longue*, en les conditions ci-dessus, ne traduit pas plus rigoureusement « *Hélas !* » que tout autre mot bisyllabe, et phonétiquement analogue, il faut accorder qu'il exprime une exclamation pathétique. Or si la détresse de l'âme peut trouver bien d'autres formules « impromptu », — celle-là existe, elle est commune à 38 millions d'hommes, et sa franchise phonétique en fait un phénomène naturel, moins contingent qu'on ne croirait, un *fait psychique*, en somme. Or j'ai le droit de prendre un fait psychique — tel ce cri du cœur, — et de le comparer à cet autre fait psychique : un élan douloureux de Beethoven. — Au fond, ce qu'elle exprime, la formule du *Trio*, c'est moins la *lettre* d'Hélas ! que son *esprit ;* c'est la formule claire d'une interjection douloureuse. Et notez que le musicien ne la lance pas au hasard, et qu'il l'enchâsse, avec bonheur, dans le cadre « antithétique » d'une mélodie.

Prenons un autre exemple, et cette fois moins triste, dans *Holà !* —

---

(1) *Hélas !* se traduit en allemand par *Ach* ou *Leider*, en anglais par *Alas*, en italien par *Oimè*, en espagnol par *Ay*, en russe par *Och ;* l'*Hélas* grec est *Pheu !* et l'*Hélas* latin : *Heu !* — On voit qu'il y a plus d'analogies, en somme, que de dissemblances.

Ce cri d'appel, décomposé suivant notre méthode, évoque les contrastes expressifs suivants :

Un contraste d'*accent* (syllabe *atone* suivie d'une syllabe *accentuée :* Ho—lá).

Un contraste de *ton* (une syllabe *grave*, une aiguë: *Ho/la*).

Un contraste de *timbre*, se reliant au précédent, analysable aux résonnateurs de Helmholtz (une aspirée, une voyelle fermée, une liquide, une voyelle ouverte).

Un contraste de *valeurs*, ou « prosodique », se réduisant ici à l'identité (deux syllabes brèves : Hŏ-lă).

Enfin, un contraste « métrique », qui mettrait, en notation musicale, le *ho* en deçà d'une barre de mesure, comme *anacrouse*, et le *la* final au-delà, sur le *temps fort*.

Traduisons, à présent, notre interjection en musique. Le contraste d'*accent* se marquera par un *piano* suivi d'un *forte*, — celui de *ton*, par un certain intervalle mélodique, soit la quinte ascendante ; la différence de *timbre* d'une syllabe à l'autre se pourra partager entre deux instruments d'orchestre ; une double-croche, en « anacrouse », exprimera le port de voix, — et le tout, rythmé, mesuré, prendra l'aspect thématique que voici :

Si, dans le cours d'une sonate, ou d'une symphonie, sans titre ni programme, une pareille formule se rencontrait, en multiple écho, et dans un milieu concordant, l'interjection *Holà !* pourrait bien, certes, ne pas s'offrir à l'esprit ; mais le motif n'exprimerait pas moins d'une manière directe, universelle, la *chose* que nous, Français, traduisons par *Holà !*

Alerte ! encore, *Haro !* pour l'interpellation, *Aïe !* pour la souffrance physique, *Fi !* pour le dédain, *Chut!* pour imposer le silence, *Hum !* pour noter le doute, l'incrédulité, *Hein ?* pour interroger, *Bah !* pour se refuser, *Ouf*, pour souffler, etc.... toutes ces formules ne sont, à proprement parler, ni littéraires, exclusivement, ni musicales. Vraie langue de frontières, entre le pays des poètes, ou des orateurs, et le pays des mélodistes.

Quant à l'*Onomatopée*, — qui s'entrelace avec l'Interjection, d'ailleurs, — son domaine est encore plus vaste. Cueillons au vol les plus éloquentes : *ahan*, qui souffle l'effort, *hourvari*, cri tumultueux de chasse, *charivari*, qu'on retrouve, *hélas !* en musique, — *flic-flac*, son du fouet, *frou-frou*, des robes soyeuses, *tac-tac*, des moulins, *tic-tac*, des horloges... puis d'autres, plus psychiques : *queusi-queumi*, mimant l'oiseuse redite, — *bredi-breda*, peignant désordre, confusion, — *couci-couci*, disant la tâche faite juste, — *lanturlu*, refrain de persiflage (1), — *tarare*, formule de dédain, de mystification,... — puis les cris de guerre — ou de paix : la clameur slave *Hourra !* le chant hébraïque *Hosannah !* et tant d'autres... On peut répéter à propos de l' « Onomatopée » ce qui vient d'être dit sur l'*Interjection*. Ce sont des formes de passage entre la langue purement « phonétique » *(Art musical)* et la langue « idéo-phonique » *(Art littéraire)*. Elles n'expliquent point la Musique : elles expliquent l'état d'âme d'où la Musique a pu sortir.

***

Ici la question se pose, assez tentante. Si l'*Interjection* est la seule, parmi les 9 parties du discours, représentée dans la Musique ? (2) — Il semble, *a priori*, que cette Interjection, la plus rudimentaire de ces parties, — qui relie comme un trait d'union le langage « conventionnel » au « naturel », marque la limite absolue des assimilations possibles. Au-delà du *mot*, disions-nous, il n'est plus de bornes *logiques*, mais seulement des délimitations *phonétiques*. La phrase « littéraire » a la structure du granite : agglomération d'éléments bien définis, formant chacun un corps, et qu'on peut isoler ; la phrase « musicale » ressemble, elle, à ces schistes dont la texture homogène et liée dans une pâte, change insensiblement d'un point de la roche à un autre : on ne sait pas où tel élément commence, où tel autre finit ; tout s'entrelace et se confond.

A bien examiner, cependant, les six parties essentielles du discours, ses parties *psychiques*, elles sont réductibles, d'une certaine façon, à la plastique musicale.

---

(1) « Si la Garonne avait voulu, *lanturlu !*
Elle aurait inondé l'Espagne... » (G. Nadaud, *Chansons*.)

(2) La Musique, avions-nous dit, n'est qu'*une Interjection développée*.

Le **Verbe**, tout d'abord. — Que traduit-il, en somme? — Un *état*, ou une *action*, — ce qui revient à dire: un *mouvement*, « en puissance » ou « en acte », virtuel ou potentiel. La « *voix* », active ou passive, indique le *sens* du mouvement — donné, ou reçu. Intransitif ou neutre, le verbe désigne un mouvement qui, parti d'une source certaine, n'a point de terminaison définie, point d'objet. Le Soleil *rayonne*, la bombe *éclate*, le mal *triomphe*. — Le « *temps* » marque la persistance du mouvement au moment actuel, — son achèvement plus ou moins éloigné, sa réalisation plus ou moins proche. — La *Conjugaison*, ou « flexion » des cas (paradigmes), fixe le point de départ unique ou multiple (singulier et pluriel), — personnel ou étranger par rapport à nous (« personnes »).

Les « verbes » sont très nombreux en toute langue, parce qu'ils expriment les mille et mille modalités du mouvement. On peut les diviser en deux grandes catégories: ceux qui traduisent un mouvement concret, visible en tant que mouvement, comme *marcher*, *parler*, *donner*, *prendre*; et ceux qui symbolisent un mouvement invisible, abstrait, un mouvement de l'âme: soit *aimer*, *détester*, *espérer*, *désespérer*, *irriter*.

Il est très remarquable que ces mouvements d'âme, échappant à toute perception sensible, se peignent couramment au dehors par des mouvements perceptibles (geste, physionomie, langage), — **et soient suffisamment désignés par les mêmes mots que ceux-ci.** La *métaphore* n'a pas d'autre source: elle est née de l'obligation où nous fûmes de traduire l'abstrait par le concret, l'idée invisible par son signe visible. Nous ajouterons qu'elle s'appuie sur le parallélisme, assez vraisemblable, entre les faits *matériels* et les *immatériels* (1). Ce qui est merveilleux, en vérité, c'est l'aisance de notre esprit pour opérer ce transfert.

Les *verbes* nous en offrent de vivants exemples. Il n'est pas un d'entre eux, exprimant un geste du corps, une attitude, une direction des forces matérielles, dont la formule ne s'adapte, telle quelle, à certains états d'âme, à des actes purement moraux. — Une affaire

---

(1) L'idée matérialiste de *filiation*, qui faisait des choses de l'âme un « corollaire » de faits corporels et physiologiques, est aujourd'hui, fort heureusement, abandonnée.

marche bien, ou mal, comme une machine ; le pécheur *court* à sa perte ; l'homme *monte*, et *redescend* le chemin de la vie ; l'Art et la Religion *élèvent* nos pensées ; le vice, la frivolité les *abaissent*. Sage, on dira que l'homme *pèse* et *mesure* ses actes, ses paroles ; inconstant, qu'il *oscille* entre divers partis ; l'étude exclusive des chiffres *dessèche* l'âme, la lecture des poètes *rafraîchit* l'imagination. Nous grouperons quelque jour tous les cas semblables en tableau, car, à les citer, on ne finirait pas (1). Tirons seulement de là un

(1) Je relève à l'instant, dans la *Revue Philosophique* (Octobre 1895), un article bien remarquable de Mr. Ch. Féré sur *la physiologie dans les métaphores*. Mais j'ai moi-même appelé l'attention, le premier, sur la *prescience* du langage, qui sait traduire, inconsciemment, les mouvements secrets du corps accompagnant le « coup moral » (V. mes *Éléments du beau*, 1 vol., Alcan, 1892, pages 45, 113 à 135, etc., — et aussi : *Annales de philosophie chrétienne*, Mai 1894, page 181, etc.). — Nous croyons faire plaisir au lecteur en lui présentant les exemples de Mr. Féré, et les nôtres propres, groupés méthodiquement en Tableau synoptique.

EXPRESSIONS « À CUMUL »	SENS PROPRE, PHYSIOLOGIQUE, INITIAL	SENS FIGURÉ, PSYCHIQUE, DÉRIVÉ
Serrement	« La poitrine serrée ».	« Le cœur serré de tristesse ».
Dilatation	Dilatat. physiol. ou pathol. du cœur.	Le cœur dilaté de joie.
	Bouffissure d'épiderme.	Bouffi d'orgueil.
Horripilation	Fait physiol. et path.	Un bavard horripilant.
Chatouillement	Chatouiller la peau.	Chatouiller l'amour-propre. Chatouilleux sur le point d'honn.
Brisure	Brisure des membres.	Le cœur brisé. Un fait qui vous casse bras et jambes.
Amollissement	Ramollissement cérébral.	Amollissement de la volonté.
Chaleur	Chaleur de poitrine.	Un cœur chaud, une parole chaude, chaude alerte.
Froid	Froidure du corps.	Une affection refroidie.
Aspiration	Aspiration d'air.	Aspiration à la gloire, au bonheur.
Expiration	par les poumons.	Une voix expirante, une passion expirante.
Amertume	de bouche,	de cœur, de pensée.
Onction	Une saveur, ou peau onctueuse.	L'onction de la parole.
Sècheresse	Une peau sèche.	Une parole sèche.
Couleur	Fait path. d'*érythropsie*, etc.	« Voir rouge ». « Voir tout en rose ». Nager dans le bleu.
Ton	Baisser de ton (voix).	Baisser de ton (parole).
Lourdeur	Poids lourd.	Style lourd.
	Homme pesant.	Homme de poids.
Légèreté	Cerveau léger.	Tête légère. Action légère.
[illegible]	Membre paralysé.	Effort moral paralysé etc.

document pour notre thèse. — Tout fait moral, insaisissable en soi, est susceptible ainsi d'être atteint par l'intermédiaire d'une image. Cette image est *sonore*, ou *graphique;* elle est tirée des mouvements du corps, ou des bruits, des sonorités. Ce que l'*Art littéraire* exprimera par un signe évocateur des images, les *Arts plastiques* et la *Musique* le traduiront directement, par la présentation de ces images mêmes. Or la Musique a ceci de particulier, que, présentant des images *sonores* des choses, elle les groupe et les échelonne dans le temps, de manière à nous suggérer la vue de lignes dans l'espace. On dit les *lignes* de la mélodie, comme on dit les *inflexions* de la voix.....

Si donc la Musique ne peut *vocalement* figurer que les verbes exprimant eux-mêmes un acte sonore, elle aura cette ressource, de traduire *graphiquement*, par ses lignes tout idéales, les verbes du geste et de l'attitude. Le sifflement du vent, la crépitation de la grêle, le roulement du tonnerre ou l'éclat de foudre, le murmure de l'eau, son clapotis, le bruissement des vagues, des feuillages, aussi le mugissement des troupeaux, le roucoulement des colombes, le bourdonnement des mouches, etc... autant d'onomatopées plus ou moins franches qui jettent comme un pont entre le verbe des grammairiens et le *motif* des mélodistes. Ici, la transcription de l'image est directe; il n'y a pas de transformation de la force. Le mouvement, déjà sonore au dehors, dans la Nature, arrive au pupître du musicien tout noté (1).

Il est impossible, vraiment, en présence de faits si nombreux, d'en appeler à je ne sais quelles coïncidences... Il est, au fond de cela, un rapport constant, une loi. Mais laquelle? — On a peu discuté la question, jusqu'ici. Toujours est-il que dans la plupart des faits moraux, abstraits, notés par une *métaphore*, on trouve, en sous œuvre, le fait organique et vivant qui la justifie. La tristesse *serre* le thorax, littéralement, la joie lui donne de l'ampleur. L'orgueil, hypertrophie du *moi*, ne va point sans un gonflement appréciable, et l'on sait que l'envie, qui est l'orgueil non satisfait, ronge et déprime les tissus. Des expériences établissent que dans les passions « exaltantes », la tension de ces tissus s'exagère, — qu'elle s'amoindrit dans les passions « dépressives ». — Le langage instinctif, ici divinateur, enregistre ces faits *vécus*, sinon perçus. Quand il qualifie la parole de *sèche*, — ou d'*onctueuse*, il fait allusion inconsciente au jeu des « vaso-moteurs », ces frêles canaux élastiques qui règlent le débit d'huile lubréfiant nos rouages intimes. — L'épithète *littéraire* se révèle ainsi *littérale*.

(1) Comme l'a dit Mr. Combarieu, « la Musique peut *s'imiter elle-même* ».

Il n'en va plus de même pour l'image *graphique* ; et si le gonflement — et l'affaissement alternatifs des flots se peut transcrire avec succès par des accords brisés oscillant du grave à l'aigü, c'est grâce à l'étonnante aptitude de l'esprit qui joint par une ligne, d'instinct, les niveaux successifs du thème, et lisant le son par les yeux, anticipe sur le système de notation musicale. L'esprit procède, en cette occasion, à la manière des savants, lorsqu'ils dressent une *courbe*, en profil continu, sur des « moments » distincts du temps et de l'espace. Il fait un calcul d'*intégrale* (1).

C'est par ce détour naturel qu'un Art exclusivement sonore, et fonction seule du *temps*, peut réussir à nous parler des choses de l'*espace* (2). Ainsi tous les mouvements qui se mesurent dans l'espace, et que l'Art littéraire exprime par des *verbes*, l'Art mélodique en évoquera l'image par des *directions*.

(A suivre).

MAURICE GRIVEAU.

---

(1) Voir, dans le fascicule 4°, année II de la *Rivista musicale*, l'étude extrêmement remarquable de Dott. COSTANTINA LEVI « *La geotopografia e la canzone popolare* ». L'auteur emploie, d'après une idée que j'avais eu moi-même jadis, mais que je n'ai pas publiée, le procédé des *Courbes* pour l'analyse des lignes musicales.

(2) Voir, pour l'explication de ce fait : COMBARIEU, *Les rapports de la Musique et de la Poésie*. 1 vol., Alcan, 1894, page 62.

UN CASO RARISSIMO DI SUGGESTIONE MUSICALE

L'influenza che la musica esercita sull'organismo umano è stata studiata molto bene anche recentemente e specialmente in America, ma questi studii non hanno fatto che comprovare graficamente la verità di fenomeni che erano già stati aprioristicamente intuiti, mentre invece hanno lasciato, come al solito, completamente nell'oscurità le condizioni genetiche dei fenomeni stessi. È stato per esempio da poco tempo materialmente dimostrato che una musica lenta, ad intonazione melanconica e un po' monotona, abbassa sensibilmente ogni attività muscolare, anche nelle forme più semplici che essa prende, mentre l'attività stessa è portata al suo maximum di tonicità da una musica allegra a ritmo cadenzato, ma ben accentuato — e la somma di lavoro che dànno gli stessi muscoli posti, nelle stesse condizioni naturalmente, sotto l'influenza delle due musiche differenti è straordinariamente diversa; ma anche senza ergografo e senza alcun altro strumento del genere doveva essersi certo accorto del fatto il primo che inventò le musiche militari!

Il più difficile però resterà sempre il determinare il modo in cui quest' influenza così notevole si esplica, per chi naturalmente non si contenta di semplici parole; e siccome in tali questioni d'ordinario la luce viene da molte piccole cose, che si potevano stimare di nessun valore, presa ognuna per sè, ma che, riunite, spesso chiariscono straordinariamente le idee, voglio esporre qui in questa Rivista professionale ciò che il puro caso, questa famosa e benedetta *lampe des chercheurs*, come la chiamava Baudelaire, mi ha fatto trovare.

È un' osservazione interessantissima per la sua rarità anzitutto, poi per quella sua nettezza, che le dà quasi il *cachet* di una espe-

rienza da laboratorio, ed amo comunicarla qui, ancor prima che nei giornali medici, in cui pubblicherò pure le registrazioni grafiche del fenomeno stesso, perchè fra gli intelligenti lettori di questo giornale spero di trovare qualcuno che colle sue obiezioni d'ordine musicale mi metta sulla via per praticare quelle speciali ricerche di cui potrebbe sfuggire l'importanza ad uno, come me, del tutto profano alla divina delle Arti.

Alcuni mesi or sono, in una importante stazione climatica alpina, ebbi sotto la mia osservazione una bella signora, giovane e di aspetto fiorentissimo: era affetta da una forma di isterismo abbastanza leggera, che si presentava in lei più ordinariamente col fenomeno così comune di un'alterazione del ritmo cardiaco, per cui di quando in quando, a volte più, a volte meno, presentava una intermittenza dei battiti del cuore e conseguentemente del polso: di queste intermittenze la signora si accorgeva benissimo e mi sono quasi fatta l'idea che le presentisse di qualche decimo di minuto secondo. Il cuore del resto era sanissimo e non si trattava per certo che di un disturbo funzionale — dipendente quindi esclusivamente, o quasi, dall'immaginazione della signora, la quale, al solito, quasi si offendeva vedendo la poca importanza che i medici per debito professionale davano ai suoi disturbi, ed appunto per questo insisteva perchè ad ogni momento le si esaminasse il polso, per far constatare l'esistenza di quella intermittenza che del resto nessuno pensava di negare. Così andò che una sera ebbi a fare quest'esame mentre nel salone da ballo veniva suonata una mazurka e notai che il ritmo del polso della signora era continuatamente in cadenza con quello della musica: contai per curiosità il numero delle battute e m'accorsi che erano diminuite di numero dalla media abituale della signora. Qualche sera dopo ebbi a sentire il famoso polso mentre la musica batteva un tèmpo celerissimo e trovai un numero di battute enorme e perfettamente in ritmo col tempo forte della musica: la signora non aveva ballato affatto prima, quindi si era in presenza di un fatto ben curioso e assai nuovo. Non potendo per le speciali condizioni di uno stabilimento idroterapico fare esami molto minuti, mi dovetti contentare di esaminare minutamente e metodicamente il fenomeno, facendo controllare da altri ciò che trovavo, riservandomi di applicare in seguito il metodo grafico, ora specialmente che si può farlo coll'istrumento

semplice ed esattissimo che i suoi ingegnosi inventori, Binet e Courtier di Parigi, hanno denominato *Criterium musicale*.

Diremo in due parole in che cosa esso consiste ed a che cosa serve: È un apparecchio destinato in origine a studiare graficamente come è toccato il pianoforte da colui che suona. Esso si compone essenzialmente di un tubo di gomma piuttosto piccolo, il quale viene disposto in un modo speciale, trasversalmente sotto i tasti bianchi e neri del pianoforte. Le due estremità di questo tubo sono riunite e mettono capo ad un solo tamburino registratore di Marey. Lo stiletto appoggiato a questo tamburino scrive, mediante una penna speciale, le curve ottenute (mercè la compressione dell' aria del tubo, fatta dai tasti che si abbassano), sopra una striscia di carta che si svolge con varia velocità.

Il vantaggio offerto da questo apparecchio consiste sopratutto in ciò che esso si compone di un solo organo (il tubo di gomma e il tamburo con cui questo tubo fa un tutt'insieme); per cui sono messi in disparte gli errori che potrebbero provenire da differenze di sensibilità e di regolazione di camere d'aria multiple, disposte sotto le diverse parti della tastiera. — Numerose prove di controllo hanno infatti dimostrato che il funzionamento di questo sistema dà per tutta la scala dei risultati comparabili e costanti.

È utilissimo, per esempio, nel caso nostro perchè per ogni ballo suonato si può avere una verificazione oggettiva e duratura che controlla gli apprezzamenti dell'orecchio, sempre fuggevoli e soggetti a mille errori; tanto più che si può mettere un altro tamburo di Marey, sotto al primo e questo che si trova in comunicazione col polso della signora, trasmette le oscillazioni del ritmo del polso, per mezzo di una penna scrivente simile alla prima, all' apparecchio registratore; questo si compone poi di un movimento di orologeria che fa muovere due cilindri, i quali tendono una striscia di carta che si svolge da un'asta apposita su cui stava arrotolata.

Come si può ben capire, tutt' insieme questo *Criterium musicale* è un apparecchio molto semplice e facilmente trasportabile e si raccomanda non solo per l'esperimento che abbiamo in corso, ma perchè ha un'utilità psicologica, pedagogica ed artistica. Può servire infatti 1° allo studio psicologico dei movimenti, del senso del tempo, del senso del ritmo etc.; 2° al pianista, per fargli vedere graficamente

i difetti del suo modo di suonare; 3° agli autori, per permetter loro d'indicare, meglio che colla semplice notazione metronomica e con più precisione, come i loro prodotti debbono essere interpretati.

Ma *revenons à nos moutons*, come diceva quel giudice: Dirò dunque che nonostante le difficoltà del luogo e del tempo riuscii a stabilire che quando al pianoforte si suonava della musica da ballo il polso della signora, cadenzato più o meno lentamente, marcava in modo perfettamente costante la misura, pulsando col tempo forte della battuta. Cessando la musica, il polso aumentava o diminuiva il numero delle sue battute fino a raggiungere la sua media abituale di 70 a 72 pulsazioni al minuto. Se allora la musica attaccava un ballabile con un movimento molto celere, il polso della signora si faceva più superficiale e più frequente, in modo da trovarsi quasi subito in ritmo col nuovo movimento, marcando sempre il tempo forte della battuta. — Se invece facevo sì che chi suonava passasse improvvisamente da un movimento all'altro, il polso della signora impiegava, per diventare isocrono colla nuova musica, un tempo considerevolmente più lungo che quando il passaggio avveniva con una certa pausa intervallare. Si deve però aver presente che la frequenza di quel polso poteva oscillare in un tempo brevissimo, fra un minimum di 60-62 pulsazioni al minuto ed un maximum di 98-100, mentre la sua frequenza normale era di 70-72. — Certo questo tempo di disordine intervallare era minore quando si passava da un movimento veloce, come quello di un galop, a quello di una lenta mazurka, che quando si passava da questa all'altro, ma la differenza fra i due casi era quasi sempre inferiore ai 30-40 secondi. Invece questo stesso tempo di disordine intervallare era ridotto quasi a zero se la signora si alzava *disponendosi* a ballare, ma anche senza girare (e questo è interessante pel nostro modo di interpretazione del fenomeno); generalmente poi esso oscillava fra due a tre minuti primi, non sorpassando mai questo ultimo limite. Se invece fra il suono di un ballo e quello dell'altro diverso era trascorso un certo tempo, l'isocronismo era raggiunto, o quasi, immediatamente o nel termine di 40-50 secondi, costantemente. Inoltre poi il fenomeno si ripeteva tutte le volte che lo si cercava, con oscillazioni bensì che non so ancora da che cosa potessero dipendere, ma era costante, quindi non si può pensare ad un'azione nervosa reflessa per la via del nervo vago che

sappiamo quanto facilmente si esaurisca. Non mi pare di aver dovuto mai notare modificazioni del respiro di qualche entità.

Come abbiamo detto cominciando, il caso presente è unico nella letteratura, mentre si conoscono, per quanto siano assai rari, dei casi di persone che riuscivano ad arrestare il proprio polso, anche senza ricorrere, come faceva il famoso Pikmann, ad artifici meccanici; più recentemente Kemmler ha pubblicato un caso di un epilettico, in cui le scosse muscolari convulsive si susseguivano ritmicamente sincrone al polso, per un'azione di questo sui centri nervosi; ma non ci occuperemo di questi casi che non hanno molto a che fare col caso nostro ed ai quali abbiamo accennato per debito di cronaca.

Il battere del polso è determinato, come si sa, dai movimenti del cuore, e questi sono regolati da uno dei più complicati processi nell'economia del nostro corpo, in cui entra, per vero dire, un po' di tutto. Noi però limiteremo il nostro studio all'azione del cervello, il quale vi ha certo un'influenza che per essere stata poco studiata, non è per questo meno importante. Il male è che il terreno è molto vergine e non si sa per esempio ancora quali stati dell'animo accelerino e quali rallentino l'attività cardiaca, ed anzi sembra che lo stesso stato ora l'acceleri ed ora la rallenti.

Se, per limitarci al caso nostro, pensiamo alla malattia che affliggeva, per quanto leggermente, la signora di cui parliamo e ricordiamo che l'isterismo è una certa malattia la quale consiste essenzialmente nella diminuzione congenita o acquisita della resistenza del sistema nervoso contro le impressioni che riceve, troveremo la via per ispiegare il fenomeno che ci interessa. Esistono negli isterici abitualmente certi stati di sub-coscienza, in cui sono ancora e soltanto eccitabili gli elementi anatomici che formano il *substratum* della coscienza: se allora, mediante impressioni esterne, quali la musica, ad esempio, si provocano in quei cervelli delle percezioni, avviene che queste dominano completamente la psiche, sopratutto se con queste impressioni arrivano dall'esterno delle piccole spinte, coscienti o meno, all'esecuzione dei movimenti stessi. È la stessa cosa che avviene appunto anche negli individui che hanno gravi lesioni degli emisferi cerebrali, e fra questi è noto il caso di quel Francese, cantante di canzonette, il quale fu ferito nella guerra del '70 e che si metteva a cantare appena gli si poneva fra le dita un foglio qualunque di carta da musica. — Ora,

nel caso nostro, c'era lo stato fondamentale della labilità della coscienza, vi erano le impressioni uditive nette del tempo musicale accennato dal pianoforte, e le piccole spinte erano rappresentate dal trovarsi la signora in una sala da ballo, vestita da ballo, e dove altri ballavano, tutti elementi fortissimi di suggestione, specie per una signora che balla con passione ed alla perfezione.

Il fenomeno quindi si riduce, secondo me e sempre che gli esperimenti ulteriori non vi si contrappongano, ad un adattamento quasi automatico o reflesso del sistema nervoso regolatore dei vasi sanguigni, alle condizioni peculiari dell'ambiente: ma come ho già detto, il mio studio continua, e se il consiglio illuminato dei lettori di questa preziosa Rivista potesse guidarmi nella via di ricerche speciali di ordine tecnico, di cui mi sfugge assolutamente il valore, sarei ben contento di accoglierlo.

Dr G. C. Ferrari.

RECENSIONI

Storia.

ARTHUR PRÜFER, Johan Herman Schein (Leipzig, 1895. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel).

Di questo musicista, *cantor* della chiesa di S. Tommaso a Lipsia (1616-1630) e letterato erudito, la storia della musica conosceva fino ad oggi ben poco. La tendenza, universale oggidì, di completare le cognizioni storiche, specialmente servendosi di lavori rigorosamente scientifici, ha arricchita la bibliografia musicale di un libro nuovo e pregevolissimo. Nella grande fioritura di musica del XVII sec. noi guardiamo anche oggi più sorpresi che da vero coscienti delle sue determinazioni positive, del suo valore — come fase evolutiva, forse finale, della forma — della sua importanza complessiva risultante da un insieme grandioso di opere, delle quali fino a tutt'oggi noi non conosciamo che dei frammenti senza nesso. Il sig. Arthur Prüfer ha intrapreso un lavoro che, mentre illustra la vita e l'opera di *Giov. Erm. Schein,* la mette in relazione con quella de' musicisti suoi contemporanei e specialmente dello Schütz. Un tale lavoro è tanto più interessante in quanto che si connette alla pubblicazione di cinque volumi in partitura delle opere profane dello Schein. Il libro del Prüfer è un'opera di compilazione esatta, ordinata coi criteri della scuola dello Spitta; essa non tralascia cioè nessuna circostanza, nessuna ricerca, per quanto in un ordine secondario di idee, a fine di chiarire la figura e l'importanza storica dello Schein e della sua opera. Chi è in grado di riconoscere di qual vantaggio sia per l'arte una solida cultura musicale, apprezzerà gli sforzi di cotesti giovani eruditi, i quali non sono da meno de' grandi artisti. L. T.

Critica.

ENRICO PANZACCHI, Nel mondo della musica. Impressioni e ricordi (Firenze, 1895. Sansoni, edit.).

Gli studi che l'Autore raccoglie ora in volume, furono composti in tempi diversi, e a distanza di molti anni pubblicati su per giornali e riviste; si attengono gli uni agli altri per l'argomento, e più per la grazia signorilmente italiana della forma che fa ricercar con desiderio ogni scrittura del Panzacchi. Quanto alla materia, direi volentieri con un arguto verso del Cammelli « essa è fiume che argento e sterpi mena ». Ma prevale l'argento: nelle pagine su « alcune idee del bello nella musica » e nelle altre molte su « Gluck e Puccini », su « Don Giovanni e Mozart », su « Gioacchino Rossini », « Francesco Liszt » e « Giuseppe Verdi » i lettori troveranno copia di osservazioni ingegnose, e di pensieri e di raffronti singolari. R. G.

ADOLPHE JULLIEN, Musique. Mélanges d'histoire et de critique musicale et dramatique (Paris, 1896. Librairie de l'Art).

Anche il nuovissimo volume del signor Jullien si presenta vario e dilettevole. Non è un tutto organico ma bensì, come dice il titolo, una raccolta di scritti indipendenti sulla storia del teatro e della musica e di articoli di critica contemporanea.

Nel primo « *Le ballet de cour* », l'autore coordinando gli studi di Victor Fournel (*Les Contemporains de Molière*) ci dà la storia dei balli di corte, parte essenziale — com'egli osserva — non solo della storia del teatro, ma anche della società di quel tempo, ed essi ebbero il merito d'aver generato l'*opera*. Erano d'origine italiana: Caterina de' Medici li importò in Francia e a poco a poco s'istituirono i tornei e caroselli, specie quando questi si fecero più rari in seguito alla morte violenta di Enrico II sotto la lancia di Montgomery.

Ebbero un secolo di vita: dal 1581 sotto Enrico III col famoso ballo *Circe* detto anche *Ballet comique de la Reine*, sino al 1681 col *Triomphe de l'Amour*, e vi presero parte Luigi XIII e Luigi XIV.

Negli altri capitoli l'autore discorre di Parigi musicale, alla fine del secolo XVII, d'un uomo di stato dilettante (il marchese d'Argenson soprannomato *la Bête*), di Rameau, Boieldieu, Halévy, Choron e Fétis, di Rossini a proposito del centenario, di Berlioz, Wagner, di Gounod (uno dei tre articoli è quello già pubblicato nella nostra *Rivista*), di Pasdeloup il benemerito fondatore dei concerti popolari a Parigi, della censura e la musica sotto il primo impero; traduce il *Carnet* teatrale di Schumann e parlando di Liszt come scrittore

francese lo apprezza molto malgrado qualche bizzarria di stile e di lingua.

Il volume è adorno di ritratti, autografi e caricature. E non starò a tessere lodi: ch'egli vi narri il passato o ch'egli esprima schietto il pensiero suo sul movimento artistico attuale, l'elegante scrittore francese dimostra di possedere l'arte difficile di saper farsi leggere. Sembra però che in Francia il parlar della produzione musicale odierna con onestà e indipendenza di giudizio non si possa fare impunemente e procuri grattacapi: alcuni vorrebbero limitato l'ufficio del critico d'arte a quello di far aria al mantice.

« Non ragioniam di lor, ma guarda e passa ».

E il critico si consola, i lettori son dalla sua. A. E.

Opere teoriche.

C. C. **DÉNÉRÉAZ**, *La Théorie musicale*. Seconde édit. augm. (Lausanne, 1895. F. Payot).

Tra i moltissimi trattati di teoria musicale, questo si può mettere fra i buoni. Oltre la parte generica, contiene nozioni elementari d'armonia, cenni sui modi greci e toni del canto fermo, sulla musica cifrata, un dizionario dei termini musicali italiani e tedeschi, ed uno dei principali compositori e virtuosi. Quest'ultimo però è fuor di luogo in un simile libro didascalico, ed insignificante; piuttosto in una nuova edizione veda l'autore di dare maggiore importanza allo studio del fraseggiare, cosa molto trascurata nell'insegnamento.

A. E.

J. **HUBERT**, *Des réminiscences de quelques formes mélodiques particulières à certains maîtres*. In-8° (Paris. Fischbacher).

Qual tema inesauribile di discorsi ha preso a trattare il signor Hubert! Che cosa sia la reminiscenza, come si manifesti quali siano le condizioni propizie al suo apparire, quale influenza abbia sull'opera d'arte, ecc., ecc. Ma no; il sig. Hubert lascia da parte tutto questo, od almeno, dopo essersi chiesto che sia la reminiscenza, e di quante specie ella sia ed aver risposto in un modo assai poco soddisfacente, si dice solo che alcuni compositori anche di grido e di fama stabilita hanno ripetuto formule melodiche e armoniche che già prima di loro erano state adoperate, e dopo aver trascritto numerosi esempi, conclude candidamente così: La reminiscenza, se non è un'abitudine — o, ciò che sarebbe più grave, un sistema, — non ha dunque alcuna importanza. Farne una colpa ad un compositore originale, o d'una probità artistica riconosciuta, è fare atto di pedantismo fariseo. G. B.

S. JADASSOHN, *Die Formen in den Werken der Tonkunst*. Zweite Auflage (Leipzig, 1894. Druck und Verlag von Breitkopf et Härtel).

Contiene questo libro un'analisi sottile e compendiosa della forma musicale vista nella sua genesi e nel suo completo sviluppo. Dalle specie diverse delle melodie alla canzone e alla danza e finalmente alle forme complesse della musica istrumentale, il dotto maestro svolge una serie di considerazioni pratiche ed istruttive, chiamando in appoggio gli esempî de' migliori maestri, sui quali è dichiarata e discussa la ragion tecnica ed estetica della lor forma e della loro efficacia. Dal punto di vista della pura musica istrumentale, i canoni della forma che l'hanno stabilita meritano anche oggi una grande se non iscrupolosa attenzione; da quello della musica teatrale, crediamo il contrario. Quella si è formata, questa ha progredito e si è sviluppata col sentimento popolare, e non sembra giunto il momento di fissarne delle regole decise e assolute. L. T.

H. KLING, *Populäre Kompositionslehre*. Zum Schulgebrauch, wie zum Selbststudium angehender Komponisten [*Teoria popolare della composizione*. Per l'uso delle scuole, come per lo studio personale di compositori principianti] (Hannover und London. Louis Oertel, Musik-Verlag).

L'A. offre in questo libro uno studio pratico di tutte le forme musicali tratte dai migliori modelli della composizione antica e moderna. La preponderanza degli esempî sulla teoria, la ricchezza anzi dei primi e la distribuzione di esercizi ordinati e progressivi sull'arte di comporre in forme chiuse, fanno di questo libro un'opera eminentemente pratica ed una scorta sicura per conoscere la loro estensione, la distribuzione dei periodi e dei temi e il carattere di una data struttura musicale. Che questo libro insegni a ben comporre non si può affermare. A ciò concorrono degli studî molto più penetranti. Ma come libro di consultazione, come una enciclopedia popolare delle forme più o meno artistiche, egli ha il suo interesse e il suo lato buono. L. T.

EBENEZER PROUT, *Applied forms: a sequel to « Musical forms »* (London, Augener et Co.). — Bound, 5 sc.

Non v'ha forse nello studio dell'arte musicale un ramo che pur essendo molto utile sia altrettanto piacevole ed attraente quanto quello delle forme musicali. Alieno per la propria natura e per l'ufficio suo dalla aridità che spesso è greve compagna degli studi dell'armonia e del contrappunto, i quali rinserrano la mente soventi travagliata dal gretto dibattito del pensiero con la regola, lo studio delle forme, che mira ad apprendere allo studioso la struttura e la condotta logica del pensiero nelle opere dei maestri e considera queste opere nella loro struttura generale e nel complessivo svolgimento, piuttosto che nelle singole parti, questo studio allarga

invece la mente a più vaste e geniali speculazioni, come quello che dà la ragione della stessa opera d'arte e mostrandone la razionale connessione delle varie frasi, dei varî pensieri musicali che la compongono, ce la rende viva e convincente come un bello ed efficace ragionamento.

Eppure questo ramo tanto importante fu a lungo negletto: qualche monco tentativo nei tempi passati ebbe esito meschino; e fra i primi ad occuparsi seriamente della materia ed a trattarla sistematicamente dandole quella importanza che ben le era dovuta, furono il Marx e più tardi il Lobe nei loro grandi trattati di composizione. Valenti teorici, specialmente in Germania, ne fecero poi argomento di speciali e diffuse trattazioni, di cui, fra le più note ed importanti, ricordiamo quella del Jadassohn e la splendida e più recente del Riemann.

Valendosi delle opere sopra accennate, e molto più giovandosi della propria esperienza e della sua estesa ed approfondita coltura musicale, il Prout nel volume che abbiamo sott'occhio e di fresco pubblicato, guida lo studioso nell'applicazione pratica di quelle stesse forme che nel loro complesso e nello sviluppo storico aveva già trattate in un precedente volume: *Musical forms;* e nell'analisi delle varie forme procede con dizione chiara, precisa e stringata.

L'A. classifica le forme musicali sotto due grandi categorie: della *forma binaria*, che è quella ottenuta mediante la combinazione di due periodi, e che è la più semplice e completa; e della *forma ternaria*, l'unica altra forma tipica, e che si ottiene coll'aggiungere un episodio ad una forma binaria, od anche ripetendo la prima parte del pezzo sia integralmente che parzialmente. Tutte le altre forme non sono che uno sviluppo delle altre sopra accennate. Questi principii che furono argomento del precedente volume « Musical forms », formano la base di tutto il sistema del libro presente, sistema seguìto dall'A. con notevole rigore e precisione.

Siccome il Prout per ora vuole occuparsi soltanto della musica strumentale scritta per gli strumenti polifoni, quali il pianoforte e l'organo, così fa precedere alla sua trattazione alcune nozioni generali sul modo di scrivere per il pianoforte, nozioni la cui opportunità è forse discutibile, dati i limiti ristretti in che doveva rimanere l'opera dello scrittore: ad ogni modo, in questa parte notiamo sopratutto quanto brevemente, ma efficacemente si riferisce all'uso del pedale. Segue lo studio delle forme di danza antiche e moderne, limitate, quelle antiche, a quante si riscontrano nelle opere dei classici a partire da Bach e Haendel, mentre non si fa neppur cenno, e non sappiamo il perchè (se non fosse per l'indole esclu-

sivamente pratica del libro) delle danze anteriori e specialmente delle antiche danze popolari italiane.

Nel capitolo delle forme strumentali minori si fa parola un po' troppo superficialmente delle piccole composizioni per pianoforte, come le Romanze senza parole, i *Phantastestücke* ecc.; meglio e più ampiamente trattato è quanto si rifesce alla forma dello Studio e del Preludio. Le Variazioni e la forma vecchia del Rondò sono egregiamente trattate in modo, si può dire, esauriente, sotto l'aspetto puramente tecnico, che si è prefisso l'A.

Ma dove, a parer mio, si manifesta maggiormente lo spirito acuto e scientifico dell'A. si è nella trattazione della forma della sonata, che considera in sè e per sè, come forma speciale e distinta, indipendentemente da quel complesso di movimenti varî (allegro, andante o adagio, scherzo ecc.) che costituisce la così detta *Sonata*, e che l'A. studia a punto nel capitolo dedicato alle *forme cicliche*. La forma della Sonata è quella che, nella sua caratteristica, si presenta nel 1° tempo della sonata moderna (che trovano il loro modello tipico in quelle di Beethoven), ed è ampiamente e minutamente studiata nel libro del Prout: da essa, come forma modificata ed abbreviata derivano l'*Adagio* delle Sonate, e l'*Ouverture* moderna: e l'ultimo tempo della Sonata è dato da quella che l'autore chiama, e sotto questo nome studia, forma moderna di Rondò.

Nel capitolo delle forme miste ed indeterminate si studiano quelle sonate che si scostano dal tipo comune' l'*Impromptu*, il *Capriccio*, l'*Intermezzo*, la *Fantasia*; e nel capitolo delle *forme cicliche* sono passati in rassegna oltre che la *sonata* e il *quartetto*, anche il *Concerto*, la *Serenata*, il *Divertimento* e il *Poema sinfonico*. Chiudono il libro due brevi capitoli sulla musica per organo e sulla musica vocale.

Tale nel suo complesso è il libro del Prout; libro scritto con molta diligenza, con ricchissimo corredo di esempî e con ampia riferenza alle eccezioni; anzi le eccezioni talvolta prendono eccessivo predominio sullo svolgimento e la spiegazione della regola. Un altro piccolo appunto che si potrebbe fare all'A. sarebbe d'aver considerato le varie forme musicali sotto un aspetto troppo duramente meccanico, per così dire; senza avere per nulla riguardo al nesso ideologico delle frasi musicali che formano il componimento: ma d'altra parte se si pensa che in ciò era molto facile cadere in inutili e viete divagazioni poetiche, non si deve di tale deficienza far troppo carico all'A., il quale nell'opera presente, come in quella che la precede ha dato un largo ed ottimo contributo allo studio della materia, contributo che non sarà da meno nel volume che

l'autore ci ha promesso e che tratterà delle forme musicali per orchestra. E. N.

Strumentazione.

A. ECCARIUS-SIEBER, Der Klavier-Unterricht wie er sein soll [Come debba essere l'insegnamento del Pianoforte] (Leipsig, Zürich, 1895. Ch. Schröter).

Qual capacità richiedasi per l'insegnamento, qual differenza corra tra l'educazione del dilettante e dell'artista, come debbano comportarsi insegnanti ed allievi, tutto ciò infine che si può consigliare in materia, vien esposto e trattato con serietà e competenza. Certo è difficile dir cose nuove, e se si desse ascolto ai brontoloni l'industria dei maestri di pianoforte non sarebbe più una cuccagna; pure come spiegarci la scarsa coltura musicale nelle classi agiate, che nell'istruirsi spendono qualche migliaio di lire? Auguriamo anche al libro del signor Sieber di fare un po' di bene. A. E.

Ricerche scientifiche.

THEODOR BILLROTH, Wer ist musikalisch? Nachgelassene Schrift ..... herausgegeben von Eduard Hanslick [*Chi ha natura musicale?* Scritti postumi pubblicati etc.]. Zweite Auflage (Berlin, 1896. Verlag von Gebrüder Paetel).

L'autore è stato mosso a scrivere i risultati di ricerche scientifiche sul ritmo, sulle impressioni sonore e sui rapporti dei suoni col nostro organismo, dal desiderio di spiegarsi poscia come sia avvenuto lo sviluppo di vari fenomeni fisiologico-musicali fino a costituire delle proprie impressioni estetiche. I primi tre capitoli, i più interessanti del libro, sono appunto dedicati a cotesta specie di considerazioni in rapporto colle teorie dell' Helmholtz, di cui costituiscono un ampliamento. Ciò che noi più che altro dobbiamo al Billroth è l'analisi di fatti, nei quali egli penetra colla doppia qualità di scienziato e di musicista com'egli era. La osservazione acuta e positiva si accoppia ad uno stile brillante, ad una maniera di esprimersi altrettanto semplice quanto elevata. Sono le pagine istruttive del suo libro. Di pari importanza non sono, a mio credere, i capitoli dal quarto al settimo, prima perchè contengono troppo di impressioni personali, per quanto si tratti di convincimenti serî e motivati; secondariamente perchè a traverso queste impressioni si tradisce l'opinione di un uomo che ha apprezzato, più che altro, la musica nella sua purezza ed indipendenza, trascurando l'esame di forme più ampie ed artistiche; in terzo luogo, perchè questa parte del libro è piuttosto disordinata, talchè malagevole riesce il riassumerne un concetto unitario. Dall'idea generale di questo studio, che, dopo un lungo esame di fenomeni fisiologici, deve riuscire a

dimostrare in qual guisa la musica agisca su di noi, lo scrittore perviene al giudizio di varie scuole ed opere. In un campo così sterminato, l'A. ha forse sentita l'insufficienza di un piccolo scritto: più che radunarvi la ricca trama di osservazioni scientifiche, egli è disceso al giudizio impressionale. Egli è certamente quello di un uomo di gusto e più musicista dei soliti critici, ma non è sempre sorretto da base e da vitalità scientifica e va direttamente a scolpire il carattere di opere e scuole speciali, delineandone alcune con soverchia preferenza. Tuttavia non mi è noto, tra gli autori odierni, chi abbia meglio di Billroth indagata la vera natura e le specie molteplici del talento musicale. Egli ha il vantaggio di una sintesi felice e geniale ed ha un'anima di poeta, che lo renderà caro a quanti avranno la fortuna di leggere questo libro, alcune pagine del quale furono scritte pochi dì innanzi la sua fine. Dei giudizî estetici preferiamo quelli che riassumono i rapporti tra la musica e le arti figurative e quelli che caratterizzano l'importanza artistica di Händel, Bach, Mozart e Beethoven. Venendo più avanti, crediamo che la maggior parte dei lettori faranno non poche riserve.

L. T.

Wagneriana

GIUSEPPE DEPANIS, L'anello del Nibelungo di Riccardo Wagner (Torino, 1896. Roux e Frassati, editori).

L'autore stesso definì, modestamente, assai bene questo suo libro « un lavoro di compilazione e di volgarizzamento ».

Certo a una sì fatta opera nessuno era adatto meglio del Depanis, che vissuto in consuetudine intima e lunga col pubblico ne sa per prova le esigenze e i gusti e le attitudini intellettuali. Il libro muove dall'aneddoto e si allarga all'esame del mito e della *trilogia* wagneriana; e dal principio alla fine procede, sì nei pensieri sì nello stile, piano, semplice, chiaro, per modo da poter essere compreso — secondo il desiderio dell'autore — anche dagli intelletti in questa materia meno colti. Per quanto riguarda i giudizi, il Depanis si restringe volontieri all'officio di espositore; non così interamente tuttavia, che qua e colà non appaia la sua predilezione per quelle pagine della *Trilogia* che il pubblico italiano può, con minor suo disagio, accettare.

La *statistica* delle « rappresentazioni wagneriane in Italia fino al 10 dicembre 1895 », con che si chiude il lavoro, fa vivamente desiderare che l'*Autore*, allargando oltre i termini della patria le sue indagini, ci dia presto quella compiuta raccolta di dati e di fatti che alla letteratura wagneriana manca ancora, e che pochi

al pari di lui saprebbero condurre a termine con una così minuta e paziente e diligente accuratezza. R. G.

M. KUFFERATH, Lohengrin. Essai de critique littéraire, esthétique et musicale. Quatrième édition (Bruxelles. Schott frères).

« È per la cura costante dell'estetica spirituale e materiale che l'interpretazione di Bayreuth si eleva al grado di opera d'arte perfetta ». Ed è in questa quarta edizione semplicemente ristampata, che troviamo appunto come aggiunta il racconto particolareggiato delle rappresentazioni di Bayreuth del 1894. A coloro che si dicono intenditori e continuano ad estasiarsi per le esecuzioni italiane consigliamo di leggere queste poche pagine. G. B.

C. RITTER, Richard Wagner's Parsifal, illustrirt von C. Ritter. 2 Auflage (Bayreuth H. Heuschmann).

L'editore Heuschmann ci dà una nuova edizione di queste fotografie, presentate da poche righe del Wolzogen. Ci pare che il Ritter, dai disegni del quale sono ritratte le fotografie, quantunque professore all'istituto di belle Arti di Francoforte, non abbia dato prova di grande elasticità d'ingegno nè di vivace fantasia: anche tecnicamente l'esecuzione ci pare assai mediocre e stentata. Le 9 fotografie rappresentano, del 1° atto: la scena 1ª, l'uccisione del cigno e il dolore d'Amfortas. Del 2° atto: l'apparizione di Kundry, l'arrivo di Parsifal nel giardino incantato e il quadro finale. Del 3° atto, la preghiera alla lancia, il passaggio al tempio e l'ultima scena.

G. B.

Varie.

TULLIO CINOTTI, Sul liceo Rossini di Pesaro (Pesaro, 1895).

L'A. ha gettato giù in poche pagine alla buona — un po' troppo alla buona — alcune sue commendevolissime idee sulla scelta di un direttore per il Liceo Rossini di Pesaro. Il Cinotti dimostra nel suo opuscolo assai poca pratica nello scrivere, una conoscenza molto affarragginata e spesso erronea della storia della musica; ma in compenso una dose di buon senso che si sarebbe potuto augurare, almeno per questa materia, ai suoi colleghi del Consiglio Comunale di Pesaro. L'A. avrebbe voluto che la scelta per quella carica fosse caduta « tra quelli del cui onore non si fa gazzarra e che, rinchiusi nella propria modestia, vigilano sugli scritti degli antichi maestri e colla *cartella* logora sul tavolo, calcolano da matematici il contrappunto fugato » piuttosto che sopra un operista anche di fama. Invece fu scelto un operista, e quale operista!

Chi pensa bene ha già dato ragione al Cinotti: auguriamoci che non venga a dargliela fra poco anche l'esperienza. E. N.

EGISTO ROGGERO, *Vecchie storie musicali* (Milano, 1895. Casa edit. Galli). — L. 2.

Così come l'autore le presenta « nate in un momento di quiete autunnale » e come le offre « semplicemente, come sono » queste *vecchie storie musicali* — non tutte vecchie — si possono pur leggere fra una boccata e l'altra di fumo di sigaretta. Esse appartengono al genere della letteratura leggera aneddotica, e, perchè scritte con un certo garbo — se non con troppa correttezza di dizione — fanno ancora passare una mezz'ora non affatto sgradita.

Alcune sono già state pubblicate in periodici letterari illustrati per i quali sono adattissime tutte quante. A. R.

HUGO RIEMANN, *Dictionnaire de Musique*, traduit d'après la quatrième édition, revu et augmenté par G. Humbert (Paris, Perrin et C.ie).

Se il *sentito bisogno* od il *colmar lacune* non fossero espressioni abusate, e rese dal mal uso così ridevoli, qui davvero sentiremmo la necessità di adoprarle.

In questa povera Italia così scarsa di coltura musicale sarebbe oggi idea poco men che pazzesca concepire la pubblicazione di un tal dizionario; il quale, oltre che dell'autore scienziato e volgarizzatore ad un tempo, mancherebbe di un editore che volesse assumersene la briga, e più che tutto di un pubblico preparato a riceverlo e desideroso di acquistarlo. Quando si pensa invece, che in Germania, dove pur non scarseggiano i lessici adatti per tutte le intelligenze ed accessibili alle borse più modeste, questo del Riemann è giunto dal 1882 alla 4ª edizione, davvero, che non si è tentati a cacciar dalla mente le idee oscure che sul nostro paese ci siamo formate.

Queste considerazioni ci fanno sentire assai vivo il senso di gratitudine che dobbiamo al signor Humbert, professore al Conservatorio di Ginevra, il quale volle assumersi il gravoso e non facile incarico della traduzione.

Molti dei nostri lettori conoscono le opere di Riemann sul ritmo, sulla dinamica, sulla metrica, i suoi trattati di armonia, di contrappunto, di melodia, i suoi catechismi e non li tedieremo intrattenendoli sul valore di questo musicologo insigne. Un breve rendiconto del suo dizionario è stato pubblicato in questa *Rivista* allorchè apparve la 4ª edizione tedesca. Noteremo piuttosto le modificazioni ed aggiunte che il signor Humbert credette introdurre nell'edizione francese di mano in mano che si pubblicheranno i fascicoli.

Nel 1° ora uscito troviamo già parecchie aggiunte e molte voci nuove, specialmente per quanto ha tratto alla parte biografica. Le aggiunte non sono sempre importanti, è vero; e si capisce che al Riemann dopo 3 edizioni sia stato facile rimediare alle mancanze di maggior entità.

Notiamo dunque cenni biografici nuovi sui seguenti: Adler Vincenzo e Giorgio suo figlio, Alexandre, fabbricante notissimo di organi ed armonium, Angerer, professore a Zurigo, Arensky pure professore al Conservatorio di Mosca, Arnold Gustavo, compositore ed organista, Bailly Enrico, compositore francese del 17° secolo, Balanqué e Barbot cantanti francesi, Barblan, organista e compositore ed ora professore al Conservatorio di Ginevra, Baudoux editore di musica, Bécourt, violinista e compositore di danze del secolo XVIII, ecc. ecc.

Altre aggiunte e piccole modificazioni notiamo pure nel corso di questo fascicolo ad altre voci, che non staremo a riferire singolarmente.

Vedremo in seguito se le mancanze deplorate nell'edizione tedesca intorno all'Italia saranno degnamente corrette, di che ci dà affidamento la diligenza del traduttore. Intanto raccomandiamo a tutti i musicisti questo utilissimo libro. G. B.

RICHARD BATKA, Aus der Musik- und Theaterwelt. Beschreibendes Verzeichniss der Autographen-Sammlung Fritz Donebauer in Prag (Prag, 1894. Buchdruckerei Löwit et Lamberg).

All'A. dobbiamo una sincera parola di plauso per avere ordinata e illustrata, tanto in una diligente prefazione, quanto nell'interno del catalogo, questa bella collezione di autografi di musicisti, artisti di teatro, poeti, scrittori, critici etc. Molti anche tra i più splendidi nomi antichi e moderni vi sono rappresentati. Il catalogo è redatto nella specie di quello della R. Accademia Filarmonica di Bologna e agli interessati offrirà molte cognizioni utili, tanto per le ricerche intorno agli autori italiani, quanto per quelle intorno agli stranieri.

L. T.

NOTIZIE

—

Istituti musicali (1).

⁂ **Milano.** — *R. Conservatorio.* Al principio dell'anno scolastico continuarono i loro studi 133 allievi già in corso d'istruzione.

Ai concorsi pei posti di allievo si presentarono 225 concorrenti, dei quali 53 vennero accettati. Quindi durante l'anno seguirono i corsi 186 allievi. Di questi ultimarono, alla fine dell'anno scolastico, i loro studi 20. Essi sono:

Per la composizione i signori Arturo Luzzati, Renato Brogi, Giorgio Galli, Paolo Delachi;

Pel canto la signorina Aida Alloro;

Pel pianoforte le signorine Ines Moro, Dina Rosa, Beatrice Borgomanero, Guglielmina Sangalli ed il signor Romualdo Moro;

Per l'organo il signor Cesare Tadini;

Per l'arpa la signorina Caterina Ratti;

Pel violino la signorina Angelina Rigon ed i signori Aristide Colombo ed Ernesto Vescovi;

Pel violoncello il signor Gaudenzio Bistesi;

Pel flauto i signori Tullo Soncini e Serafino Valisi;

Pel clarinetto il signor Arturo Terenzio.

Gli studenti estranei al Conservatorio, che in seguito ad esami ottennero il diploma di magistero, furono due: la signora Vittoria Mariano pel pianoforte e la baronessa Concha Codelli pel violino.

Vinse il premio di L. 600 del legato Bonetti, per la composizione di un'opera, l'allievo emerito del Conservatorio signor Alberto D'Erasmo.

Due furono i saggi alla fine dell'anno scolastico, seguìti dal saggio finale, nel quale vennero distribuiti i diplomi ed i premi.

Questi dati statistici ed i programmi dei saggi sono consegnati nell'*Annuario* del Conservatorio 1894-95 (tipi Reggiani) il quale accoglie pure il programma e la relazione del concerto dato dagli allievi dell'Istituto per festeggiare il venticinquesimo anniversario di presidenza al Consiglio Accademico del Conservatorio del conte Lodovico Melzi. Gli allievi diedero pure il consueto concerto annuale per festeggiare l'onomastico del direttore comm. Bazzini.

---

(1) A partire da questo fascicolo daremo conto di quanto avviene d'importante nei principali istituti musicali d'Italia. Le notizie ci giungono direttamente dalle singole direzioni.

L'*Annuario* del Conservatorio contiene pure il seguito dell'Indice dell'Archivio musicale Noseda, compilato dal bibliotecario prof. Eugenio de' Guarinoni. Sono circa 1500 numeri che vengono ad aggiungersi ai 7481 già comparsi nelle precedenti annate. Nella parte che vede ora la luce vanno specialmente notati i seguenti nomi di compositori e scrittori che vi sono rappresentati, oltre che colle loro opere, anche in gran parte con dei loro autografi: Porpora, Pugnani, Raimondi, Rameau, Reicha, Richter, Ries, Righini, Rinaldo da Capua, Rinck, Rode, Rodio, Rolla, Romberg, Rossini, Rousseau, Rovelli, Sabbatini, Sacchini, Sala, Salieri, Sarti, Scarlatti, Schubert, Schumann, ecc., ecc.

A questa parte dell'Indice Noseda seguono i copiosi elenchi degli acquisti fatti durante l'anno dalla Biblioteca e dei doni alla medesima nello stesso periodo di tempo. Fra i donatori vanno segnalate le celebri case editrici Ricordi e Litolff. Alla parte che nell'*Annuario* è assegnata alla Biblioteca, viene premessa dal bibliotecario De Guarinoni una breve statistica dell'incremento della biblioteca medesima dal 1888 al 1895. Da essa statistica appare: Che per diritto di stampa vennero nel 1888 depositati numeri 499, ascendendo quindi progressivamente fino a 927 nel 1895, con un totale in questi otto anni di numeri 5138. Nello stesso lasso di tempo i doni ascesero a 400 e gli acquisti a 606. Nel 1889 venne effettuato il deposito, per parte del comune di Milano, dell'Archivio Noseda, che si compone di 12.000 numeri. Per cui in otto anni l'incremento fu di numeri 18.144, i quali vennero ad aggiungersi al materiale già esistente. Ciò necessitò l'aggiunta di una sala a quelle già occupate dalla Biblioteca. Nel 1893 il materiale copriva 450 metri lineari di palchetto; ora la Biblioteca misura 651 metri di palchetto con pochissimo spazio disponibile pel futuro.

I prestiti di musica e di libri che nel 1891 ascesero a 543, nel 1894 raggiunsero i 1017.

*** **Palermo.** — *R. Conservatorio.* In seguito alle nuove riforme *statutarie* e *regolamentari* introdotte nel R. Conservatorio di Musica di Palermo, si sono avute nell'ultimo trimestre le seguenti modifiche nel Ruolo organico:

1. Nomina a Direttore del Maestro *Guglielmo Zuelli* (decreto 9 ott. 1895).
2. Nomina a Professore di composizione del Maestro *Alberto Favara* (decreto 19 dicembre 1895).
3. Incarico al Prof. *Vittorio Morelli* per l'insegnamento di *Nozioni di Musica* e *Solfeggio cantato* (30 novembre 1894).

L'orchestra del Conservatorio, diretta dal maestro Zuelli, ha preso parte ad un Concerto datosi il giorno 5 gennaio u. s. nell'*Istituto dei Ciechi* « Ignazio Florio », per l'inaugurazione della Sala dei Concerti, eseguendo l'*Ouverture Saul* di Bazzini e l'*Armonia delle sfere* di Rubinstein. In questa occasione si è esposta la signorina *Vitina Rutelli* (allieva della scuola di violino), la quale ha eseguito l'*Aria variata* di *Vieuxtemps* e la *Rapsodia ungherese* di Hauser.

Con l'approvazione del Ministero si è istituita una *Società orchestrale* nel Conservatorio, e prossimamente ne sarà pubblicato il Regolamento nel *Bollettino ufficiale* del Ministero della P. I.

Nel mese di dicembre u. s. ebbe luogo l'esame del *solo* lavoro presentato al Concorso *Bonerba,* per un Oratorio (Soprano, Coro e piccola Orchestra), con il premio di L. 1000. Non avendo il lavoro ottenuto il massimo dei punti (10) il

premio non venne conferito, però la Commissione, considerando i pregi dell'*Oratorio Giuditta*, presentato al concorso (che riportò punti 8,50 su 10), propose al governatore il conferimento d'una menzione onorevole all'autore maestro Morasca Benedetto, ex-allievo dello Zuelli.

⁂ **Parma.** — *R. Conservatorio.* Fu nominato titolare della classe di organo, da poco istituita, Guglielmo Mattioli di Reggio Emilia. Sono vacanti (e i relativi concorsi trovansi ora presso il Ministero della Pubblica Istruzione per il giudizio) la cattedra di arpa e di pianoforte complementare.

Fu approvato, con decreto ministeriale 21 luglio 1895, il nuovo Statuto, redatto dal direttore cav. Giuseppe Gallignani.

⁂ **Bologna.** — *Liceo Musicale.* I concorsi ai posti di Professore di canto, composizione e contrabasso, indetti nell'ultimo trimestre 1895, ebbero quest'esito:

Canto, nominato Umberto Masetti (stipendio L. 1440).
Composizione, nessuno riuscito (stipendio 2400).
Contrabasso, nominato Ugo Marchetti (stipendio 1440).

Le ammissioni furono, nell'anno scolastico 1895-96, di 38 allievi nelle varie scuole. Attualmente frequentano il Liceo 151 allievi, più 78 uomini e 12 donne nella scuola di canto corale.

⁂ **Pesaro.** — *Liceo Musicale Rossini.* Fu eletto direttore Pietro Mascagni.

⁂ **Venezia.** — *Liceo Musicale Benedetto Marcello.* Fu nominato direttore Enrico Bossi.

⁂ **Firenze.** — *R. Istituto Musicale.* Ai primi di febbraio l'Istituto Musicale di Firenze, il cui Organo è stato di recente ampliato e reso adatto alla esecuzione delle classiche composizioni organistiche, darà una *mattinata* alla quale prenderanno parte gli alunni della scuola d'organo. Oltre alla *Fuga* in *mi b* del Bach, ed al *Credo* della *Messa* in *Si min.* dello stesso autore, figurano nel programma scelti pezzi di Rheinberger, Capocci, Guilment e Lemmens.

In seguito, la Direzione dello stesso Istituto, nel proposito di dare ai proprii alunni un Saggio delle diverse applicazioni dello stile polifonico, darà un'accademia col seguente programma:

PALESTRINA. — *Sanctus* della Messa seconda (dal quarto libro delle Messe. Venezia, Angelo Gaidano, 1582).
ID. — Responso *Tenebrae factae sunt,* attribuito al Palestrina.
BEETHOVEN. — Sinfonia in *Do minore.*
ROSSINI. — Congiura nell'opera *Guglielmo Tell.*

— *Accademia del R. Istituto Musicale.* — L'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze, nell'adunanza del dì 13 corrente, procedendo a dar giudizio sul Concorso da essa aperto per una *Composizione a quattro voci dissimili,* con accompagnamento di piccola orchestra, *sulle parole del XCI Salmo davidico,* conferiva:

Il *Premio* alla composizione portante l'epigrafe: « La Melodia è lo specchio dell'anima », del signor Maestro GUGLIELMO MATTIOLI di Reggio Emilia;

La *Menzione onorevole* a ciascuna delle tre composizioni contraddistinte dalle epigrafi:

« Quanto alla Musica: ella è sopra materia, che esige, in primo luogo, la espressione delle parole e de' sentimenti », del signor CARLO BERSEZIO di Torino;

« Amen », del signor ELIGIO MARIANI, di Milano;

« Robur », del signor TERENZIANO MARUSI, di Parma.

Inoltre, nella stessa riunione, questa R. Accademia procedeva pure al giudizio sul Concorso, aperto a spese del compianto prof. cav. Stefano Golinelli, per la composizione di *sei Studî per Pianoforte, in forma di fantasia*, conferendo:

Il *Premio* alla raccolta di Studî col motto: « Spera! », del signor Maestro G. B. POLLERI di Genova;

La *Menzione onorevole* ad ognuna delle due raccolte aventi i motti:

« Partenope Errel », del signor LUIGI ROMANIELLO di Napoli;

« Mea placebunt? », del signor EMILIO PEROTTI di Sulmona.

Opere nuove e Concerti.

*** Ecco il programma della stagione dei concerti dell'Accademia musicale di Monaco, incominciati il 1° novembre p. p.: importanti frammenti del *Parsifal*, le nove sinfonie di Beethoven, la *Passione di S. Matteo* ed il concerto per due corni, tre oboi, fagotti e violini con orchestra di G. S. Bach; la sinfonia in *do* di Schubert e quella in *do* di Hayd; *Till Eulenspiegel*, nuova composizione di Riccardo Strauss; *Benvenuto Cellini*, di Berlioz, l'ouverture *Abou-Hassan* di Weber; la sinfonia in *do* di Mozart; la *Moldau*, composizione sinfonica di Smetana, l'ouverture *Ali-Baba* di Cherubini, la sinfonia in *re* di Schumann. Dirigerà i frammenti del *Parsifal* il Fischer; per il resto Ricc. Strauss, coadiuvato da Ottone Neitzel di Colonia.

*** Al teatro ducale di Coburgo, in occasione del 21° genetliaco del principe ereditario Alfredo di Saxe-Coburgo, si è eseguita la prima volta l'opera *Ludwig der Springer* di Sandberger.

*** A Carlsruhe, sotto la direzione di F. Mottl, *Le Drack* dei fratelli Hillemacher, su poesia di L. Gallet, e *Apollonide* di Franz Servais, su poesia di Leconte de Lisle.

*** All'Opera reale di Budapest, *Tamora*, del giovane compositore ungherese Elber.

*** Al Teatro lirico di Londra un'opera comica di E. Pizzi, *Il testamento di bric-à-brac.*

*** Al concerto Lamoureux (Parigi) del 10 novembre p. p. fu calorosamente applaudita la nuova sinfonia in *do* minore per orchestra con organo di C. Saint-Saëns, dalla critica unanime proclamata un'opera magistrale.

*** Al teatro Maria di Pietroburgo venne eseguita una trilogia musicale in otto quadri, l'*Orestiade*, tratta dalla tragedia di Eschilo. La poesia è di A. Wenkstern, la musica di Sergio Tanéiew.

*** A Praga si è rappresentata una nuova opera in quattro atti, *Hedy*, libretto tratto dal *Don Giovanni* di Byron, dalla signora Agnes Schulz, musica di Z. Fibich.

*** Allo Stadttheater di Mainz fu rappresentata *La festa di Solhang*, che Hans Pfitzner musicò sulla nota commedia di Ibsen.

*** A Bologna l'opera del maestro Giacomo Orefice *Consuelo*, su libretto tratto dal romanzo di G. Sand.

*** Al concerto Lamoureux del 22 dic. u. s. si è eseguito *La contesa di Febo e di Pane*, piccola opera comica di G. S. Bach.

*** La *Toonkunst*, la grande Società d'Amsterdam, annuncia i suoi tre concerti della stagione d'inverno, di cui fa conoscere i programmi: il 14 dicembre, la *Messa* di Herzogenberg e la *Sinfonia* con cori di Beethoven; il 1° febb. 1896, il *Schicksalslied* di Johannes Brahms e *Manfredo* di Schumann; il 18 aprile, *Le Beatitudini* di Cesare Franck.

*** Ecco il programma del primo concerto che seguì il 29 novembre nella sala del R. Conservatorio, per opera della Società del Quartetto di Milano:

1. *Ouverture « Prometeo »* . . . . . Beethoven.
2. *Sinfonia* in *Re minore* . . . . . . Martucci.
   (Allegro - Andante - Allegretto - Finale).
3. *Ouverture* in *Do maggiore* . . . . Bach.
4. *Quasi Minuetto* (dalla 2ª *Serenata*) . Brahms.
5. *Ouverture « Genovieffa »* . . . . . Schumann.

*** Al Teatro municipale di Breslavia fu eseguita per la prima volta un'opera in tre atti, *Vineta*, musica di B. L. Hermann.

*** La saison musicale vient d'être marquée à Paris par un assez grand nombre de nouveautés intéressantes. La première en date a été le *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, de Claude Debussy, prix de Rome de 1884. C'est, je crois, l'œuvre la plus osée, la plus anti-traditionnelle qu'on ait encore entendue: par le chromatisme du thème principal, par l'incertitude du rythme et de la tonalité, par l'emploi de certaines successions enharmoniques, (les harpes sont accordées de façon à donner, en *glissando*, la série *fa* ♯, *sol* ♭, *la* ♯, *si* ♭, etc...), enfin et surtout par le mélange subtil de timbres, cette composition très distinguée se place tout à l'avant-garde de la jeune école française et mériterait une étude spéciale (1): reste à savoir si elle représente la formule vraiment personnelle de M. Debussy, ou si elle n'est qu'un acte de déférence aux vers décadents de Stéphane Mallarmé qui lui ont servi de prétexte. Exécutée aux Concerts Colonne avec grand succès, elle semble avoir accentué la modification des programmes dans le sens d'un renouveau: après elle ont été entendus les *Vaux de Vire* d'André Gédalge, pièces d'une jolie couleur archaïque sur des vers d'Olivier Basselin (XVᵉ siècle); la *Forêt enchantée*, de Vincent d'Indy, légende symphonique de grande allure, d'après la ballade de Uhland; deux *Chœurs* aimables de Chaminade, sur des poésies d'A. Silvestre; la 2ᵉ partie (scène du couvent) du 2ᵉ acte de *Proserpine*, par Saint-Saëns. En bissant cette dernière exécution et en acclamant l'auteur, le public a prouvé, que malgré sa sympathie pour les belles audaces réformatrices, il savait rendre hommage aux maîtres éprouvés qui restent fidèles à l'esprit classique et savent allier la sagesse du

(1) La partition a été publiée à Paris par l'éditeur Fromont.

style à la puissance et à l'inspiration. — A signaler, aux Concerts d'Harcourt, une *Symphonie* (ce qui est aujourd'hui un trait de courage) de Rabeau; aux Concerts Lamoureux, l'ouverture de *Bérénice* (précédemment jouée à l'Institut, avec *Clarisse Harlowe*, cantate de Letorey), les curieuses *Chansons de Miarka*, d'Alexandre George, sur des vers de J. Richepin, à l'Opéra-Comique, *Xavière*, idylle dramatique de Th. Dubois (premier acte excellent) et la *Jacquerie* de Lalo et A. Coquard, drame très estimable, mais qui ne répond pas assez aux idées violentes qu'évoque un aussi grave sujet. Un reproche analogue a pu être adressé à la *Frédégonde* de Guirault, terminée par Saint-Saëns et récemment jouée à l'Opéra. — Dans un libéralisme qu'il a ingénieusement combiné avec ses plus chères traditions, l'Opéra a brillamment organisé des Concerts coupés par des reconstitutions de danses anciennes (menuet, sarabande, passe-pied, etc...); on n'a pas le courage de l'en blâmer tant le public éprouve de plaisir à voir évoluer ces jolies danseuses en costumes historiques, semblables à des poupées en porcelaine de Sèvres que tiendrait un fil invisible. La belle musique, et en particulier celle des « jeunes », a eu d'ailleurs sa large part de succès: après une *Symphonie pour orchestre et orgue* de Widor, nous avons pu applaudir la 3ᵉ scène du 2ᵉ acte du *Fervaal*, de Vincent d'Indy, œuvre magistrale, wagnérienne et française à la fois, qui va être représentée bientôt au théâtre de la Monnaie; un poème de C. Erlanger, la *Légende de Saint-Julien l'hospitalier*, d'après Flaubert; les *Scènes de guerre* (un peu trop pacifiques) de Leborne; un très beau fragment, visiblement imité de *Tristan et Isolde*, du *Duc de Ferrare*, de Marty, et une *Nuit de Noël, 1870*, où Pierné a illustré une scène très dramatique, écrite en beaux vers par le poète Eugène Morand. Cette dernière audition a été un double triomphe pour le jeune musicien comme pour le poète.

J. C.

Concorsi.

*** Nel concorso indetto dalla *Schola Cantorum* di St.-Gervais a Parigi per un *Kyrie* in istile palestriniano, giudici Guilmant, Bordes, D'Indy e Bourgault-Ducoudray, il primo premio venne assegnato a quello della *Messa di S. Antonio* del maestro Giovanni Tebaldini. In seguito a questo fatto la *Messa* suddetta è stata chiesta per l'esecuzione al Duomo di Graz prima e quindi a Brescia. Si crede ora che la Presidenza dell'Arca del Santo ne permetterà la pubblicazione.

*** La Società Filarmonica di M. S. *Giuseppe Verdi*, di Venezia, ha bandito il seguente concorso musicale:

1. È indetto fra i compositori di musica e fra i poeti un secondo concorso per la *Canzone popolare del Redentor* (parole in dialetto veneziano).
2. Sono stabiliti i seguenti premî:

Per la musica: 1° premio L. 100 (cento) e diploma.
2° » » 75 (settantacinque) e diploma.
3° » » 50 (cinquanta) e diploma.

Per la poesia: 1° premio Medaglia d'argento dorato.
2° » » d'argento.
3° » » di bronzo.

3. Le composizioni, parole e musica, scritte intelligibilmente, devono essere mandate, franche di spesa, alla Presidenza della Società *Giuseppe Verdi* (Frezzeria, N. 1753, Venezia) non più tardi del *30 aprile 1896*.

4. Le composizioni non devono portare il nome degli autori, ma soltanto una epigrafe, la quale sarà ripetuta sopra una busta suggellata, racchiudente il nome e la residenza del concorrente. Di queste saranno aperte soltanto quelle riferentisi ai lavori prescelti per l'esecuzione in pubblico.

5. Le canzoni devono essere presentate col solo accompagnamento di pianoforte o di chitarra. Saranno escluse quelle su poesia che tratti argomento politico o contrario al buon costume. Saranno parimenti escluse le canzoni che furono già eseguite in pubblico.

6. Le composizioni e le poesie saranno giudicate da apposite Commissioni, nominate dal Consiglio Direttivo della Società *Giuseppe Verdi*, sempre inteso che i membri di esse non potranno essere concorrenti. Il loro verdetto sarà inappellabile.

7. Tutte le composizioni, dichiaratene degne dalle rispettive Commissioni, saranno eseguite in pubblico per cura della Società *Giuseppe Verdi*, la quale entro gli otto giorni successivi proclamerà e distribuirà i premi relativi.

8. Le composizioni premiate resteranno proprietà della Società *Giuseppe Verdi*, che si riserva il diritto costante di esecuzione di tutte le prescelte ed eseguite, a termini dell'articolo precedente.

9. Per agevolare ai maestri di musica il mezzo di avere un maggior numero di canzoni veneziane da musicare, il giornale settimanale *Sior Tonin Bonagrasia* di Venezia concede di pubblicare, fino a tutto marzo 1896, le poesie che gli saranno inviate, non col nome dell'autore ma con un pseudonimo. La Presidenza della Società *Giuseppe Verdi* prenderà cura di mandare copia di detto giornale ai maestri che ne faranno richiesta.

*** *Concorso per un'opera in musica.* — Il giornale milanese *Il Teatro*, per incarico del signor Gabor Steiner, ha aperto un concorso per la composizione di un'opera in un atto;

Programma di Concorso. — I. Sono stabiliti *quattro premi* per le migliori *opere* ed *un premio* per l'autore del migliore *libretto* presentato al concorso. I premi sono così divisi:

Primo premio *per un'opera*	L. 3000.
Secondo » » »	» 1500.
Terzo » » »	» 1000.
Quarto » » »	» 500.
Premio speciale *per un libretto*	» 1000.

L'importo totale di questi premi è stato versato dal signor Gabor Steiner alla Banca Commerciale Italiana sede di Milano, come risulta da ricevuta depositata presso la Direzione del giornale *Il Teatro* in Milano, via San Raffaele, 3.

Non è fatta alcuna limitazione di età nè di nazionalità per i concorrenti: tutti i musicisti e librettisti potranno concorrere, salvo le disposizioni degli articoli seguenti.

II. Non sono ammesse al Concorso che le *sole opere in un atto, della durata di un'ora circa, mai presentate in precedenti concorsi*. È lasciata ampia

libertà nella scelta dei soggetti e nel genere della musica, comica o seria, romantica o classica. Saranno ammesse le opere con e senza cori ed anche quelle che richiedessero corpo di ballo, ma saranno esclusi dal concorso tutti gli spartiti che presentassero gravi difficoltà di messa in scena o macchinismi complicati.

III. Il *libretto* deve essere *originalmente* scritto in lingua italiana, non tradotto da altra lingua. I libretti che fossero presentati *non musicati*, concorreranno al premio speciale di L. 1000, ma in questo caso la proprietà del libretto deve essere ceduta intieramente al signor Gabor Steiner, che potrà disporne a suo talento.

IV. Per giudicare i lavori presentati è stata scelta una *Commissione esaminatrice*, composta delle più note personalità dell'arte musicale italiana, la quale sarà resa nota soltanto a verdetto pronunciato.

V. La *Commissione esaminatrice* sceglierà, dapprima, *dieci* dei lavori presentati a norma delle disposizioni del presente avviso e degni di speciale considerazione; di queste dieci opere ne verranno scelte *sei*, dopo una audizione al pianoforte eseguita *dagli stessi autori* dei dieci lavori notevoli. Le *sei* opere prescelte dalla Commissione esaminatrice verranno rappresentate *per la prima volta* ed *esclusivamente* a Vienna, a spese del signor Gabor Steiner, dal giugno all'ottobre 1896 nel *Teatro d'estate* da costruirsi nella Esposizione *Venedig in Wien*. A seconda del successo ottenuto, queste opere saranno rappresentate, durante l'epoca sopra stabilita, il maggior numero di volte possibile.

VI. Gli autori di opere che intendessero prendere parte al concorso, dovranno inviare in *pacco raccomandato* la *partitura a grande orchestra*, la *riduzione a pianoforte e canto* ed un *esemplare del libretto*, manoscritto o stampato, esclusivamente al Direttore del giornale *Il Teatro*, dott. F. Tonolla, 3, via San Raffaele, *Milano*, non più tardi del *30 aprile 1896*. Le opere che giungessero a Milano dopo il 30 aprile 1896 saranno ammesse al concorso, purchè risulti dal timbro postale, che la consegna all'ufficio postale mittente venne effettuata entro tale data. Per dare tempo alla Commissione esaminatrice di disimpegnare il proprio còmpito si raccomanda ai signori autori di non ritardare l'invio dei loro lavori sino all'ultimo momento, ma di effettuarlo al più presto possibile.

VII. I concorrenti dovranno controssegnare i loro lavori con *un motto*, trascritto sovra una busta, entro la quale deve essere indicato il nome, il cognome, il preciso indirizzo del concorrente. Queste buste non saranno aperte, se non quando la Commissione avrà scelto dieci lavori meritevoli di speciale considerazione.

VIII. La *Commissione esaminatrice* presenterà le sue conclusioni *non più tardi del 15 giugno 1896* e *tre giorni dopo* i premi assegnati verranno consegnati o rimessi agli autori delle opere e del libretto prescelti.

IX. La *proprietà* dei lavori premiati resterà intieramente ai rispettivi autori, ma debbono cederne il *diritto di rappresentazione per la città di Vienna una volta per sempre e senza ulteriore indennizzo* al signor Gabor Steiner.

X. La Direzione del giornale *Il Teatro* si presterà per le trattative di vendita con editori italiani o stranieri e fornirà tutte quelle maggiori informazioni e tutti gli schiarimenti, che le fossero richiesti a voce ed in iscritto dai concorrenti.

Milano, 20 novembre 1895.

Dott. F. Tonolla
Direttore del giornale *Il Teatro*.

Wagneriana.

*** Recentemente fu rappresentata al *Metropolitan Opera House* di Nuova York il *Tristano e Isotta* in lingua italiana.

*** La ditta Leo Liepmansohn ha esposto all'incanto un autografo di R. Wagner contenente il testo intero del *Lohengrin*, quale venne concepito nella sua origine.

*** La data delle rappresentazioni dell'*Anello del Nibelungo* a Bayreuth è fissata come segue:

	1ª serie	2ª serie	3ª serie	4ª serie	5ª serie
Oro del Reno	19 luglio	26 luglio	2 agosto	9 agosto	16 agosto
Walkiria	20 »	27 »	3 »	10 »	17 »
Sigfrido	21 »	28 »	4 »	11 »	18 »
Crepuscolo degli Dei	22 »	29 »	5 »	12 »	19 »

*** La Commissione degli autori parigini, in seguito alla sentenza nella causa per la rappresentazione delle opere di Wagner tradotte in francese, espresse parere favorevole agli eredi Wilder.

*** Il museo Riccardo Wagner d'Eisenach, è stato trasportato alla Villa Reuter, e verrà presto aperto al pubblico.

*** Venne rappresentato a Torino nel dicembre il *Crepuscolo degli Dei* (prima esecuzione in Italia). Interpretazione mancante di carattere.

Nuove Pubblicazioni.

*** A spese di S. A. I. Mr Giorgio Mikhaïlovitch fu pubblicato dal professore A. Sobolewsky il 1° vol. di un'edizione monumentale dei testi di canzoni popolari russe.

Legislazione e Giurisprudenza.

*** In questi giorni la Corte di Cassazione di Roma a sezioni riunite si pronuncierà definitivamente sulla questione circa la proprietà delle opere *Sonnambula, Favorita, Elisir d'amore* e *Lucrezia Borgia,* che già vennero riconosciute esclusivamente proprietà della Ditta G. Ricordi.

Varie.

*** Per il 2° centenario della morte di Enrico Purcell si celebrarono grandi feste in Inghilterra e specialmente a Londra, eseguendo, oltre l'opera *Didone ed Enea,* frammenti di sue composizioni.

*** Per la festa di S. Cecilia l'Associazione degli artisti di musica eseguì, nella chiesa di Sant'Eustachio a Parigi, la *Messa pontificale,* opera nuova di Teodoro Dubois, giudicata composizione grandiosa e magistrale.

*** A Roma si è costituita una *Società musicale di G. S. Bach* col proposito di eseguire nella sala Costanzi dei concerti di musica vocale e strumentale religiosa, sotto la direzione del maestro Alessandro Costa.

Necrologie.

*** Alessandro Zarzycki, compositore, nato in Gallizia a Leopoli nel 1834, morto nel novembre scorso a Varsavia.

*** A Audenarde (nel Belgio), dov'era nato il 3 dicembre 1826, morì nel dicembre p. Edmondo Vander Straeten, scrittore di cose musicali. Fra le sue opere più notevoli v'è *La Musique aux Pays Bas*, enorme raccolta di notizie in 6 vol., *Le Théâtre villageois en Flandre*, in 2 vol., *Les Musiciens belges en Italie*, *Turin musical*, *Lohengrin*, *Instrumentation et philosophie*, etc. I suoi scritti sono, più che altro, diligenti compilazioni e raccolte di documenti, utili però sotto questo aspetto.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 41. — G. Tebaldini, *Musica sacra*. Impressioni dal vero. Teoria e pratica. [Il canto gregoriano e Seckau].

N. 42, 44-45-46, 47-48. — G. Livi, *I liutai bresciani* [Nuove ricerche].

N. 42, 43, 45, 46. — A. Guidi Carnevali, *Dell'ispirazione*.

N. 43. — G. Tebaldini, *Musica sacra*. Vecchie verità. Rimedi. Conclusione.

N. 47-48, 49, 50, 51, 52. — I. Valetta, *Due secoli di gloria musicale nazionale. L'opera fino a Scarlatti ed a Lulli.*

I diritti d'autore (Milano).

10-11. Ottobre-Novembre. — *Contraffazioni musicali* [La Corte d'Appello di Bologna stabilisce questa massima: « È da ritenersi spaccio doloso quello di un negoziante ed editore esso stesso di musica, il quale compra e vende pezzi d'opera recentissima e quindi notoriamente soggetta a diritti d'autore, senza che il suo venditore giustifichi il necessario permesso, o ne garantisca al compratore la prova che gli è necessaria, dovendo in diritto ed in fatto essere a di lui carico la prova della lecita provenienza, per l'ulteriore smercio da parte sua »].

Musica sacra (Milano).

N. 10, 15 ottobre. — P. Borroni, *I frutti della parola dei vescovi.*

N. 11, 15 novembre. — D. A. N., *I vescovi ed il Regolamento* [Dà pure il testo completo del Regolamento].

N. 12, 15 dicembre. — Id., *Canto fermo e musica.* — *Criteri distintivi della musica sacra secondo il* P. G. B. Martini.

Natura ed Arte (Roma).

1° dicembre. — F. Rizzatti, *Divagazioni musicali* Quel che fa la musica....

Nuova Antologia (Roma).

15 dicembre. — Valetta, *Rassegna musicale* [Tratta dell'inno per la ricorrenza del 20 settembre, della nomina di Mascagni a direttore del Conservatorio di Pesaro e del concorso delle bande a Villa Borghese].

FRANCESI

Gazette musicale de la Suisse Romande (Genève).

N. 19. — NIGGLI, *La saison musicale de 1894-95 dans la Suisse allemande* [Suite et fin].

N. 20, 21, 22. — E. DESTRANGES, « *Le Rêve* » *d'A. Bruneau. Étude analytique et thématique de la partition.*

N. 24. — M. BRENET, *Le piano a quatre mains.*

La Fédération artistique (Bruxelles).

27 octobre. — A. HACHE, *La musique à Bruxelles: A l'œuvre national de l'art appliqué à la rue.*

3 novembre. — C. MEERENS, *A propos de la Mélopée antique dans le chant de l'église latine, par* F. A. Gevaert.

10 novembre. — C. MEERENS, *Idem.* — WILLI CROTTO, *Notes sur les instruments de musique anciens et modernes les plus connus* [Suite].

17 novembre. — C. MEERENS, *Idem.* — A. HACHE, *La musique à Bruxelles: Distribution de prix au Conservatoire royal de musique.*

L'Art moderne (Bruxelles).

27 octobre. — *La musique pour tous.*

La Revue Blanche (Paris).

1r décembre. — F. GREGH, *La symphonie en* ut mineur *de* Saint-Saëns.

La Vie contemporaine (Paris).

H. GAUTHIER-WILLARS, *Le Cycle Wagner à Munich.*

La Voix parlée et chantée (Paris).

Octobre. — A. GUILLEMIN, *Essai sur la phonation* [Seguito].

Novembre. — F. REGNAULT, *Un nouveau schéma de l'Aphasie.* — FERRAND, *Essais physiologiques sur la musique.*

Décembre. — FERRAND, *Essais physiologiques sur la musique* (seguito).

Le Guide musical (Bruxelles).

N. 41. — H. IMBERT, *Mlle Clotilde Kleeberg.*

N. 42. — E. CLOSSON, *A propos de* « *Tannhäuser* » [Parla della *Symphonie de l'avenir*, buffonata musicale di Offenbach].

N. 43. — M. KUFFERATH, *R. Wagner et Gottfried Keller* [Alcune notizie sul soggiorno di Wagner a Zurigo, tolte dalle lettere dello scrittore poeta Keller, pubblicate di recente: *Gottfried Keller's Leben*, von Jakob Baechthold].

N. 44, 45. — G. HUBERTI, *La mélopée antique dans le chant de l'Église latine* [Recensione del libro di F. A. Gevaert].

N. 46, 47. — F. A. GEVAERT, *La musique, l'art du XIXe siècle* [Discorso letto al Conservatorio di Bruxelles. La musica, non mai tanto coltivata come oggi, si può dire l'arte per eccellenza del nostro secolo; essa ha una missione non solo estetica ma anche sociale, e i poteri pubblici hanno il dovere di migliorare la cultura morale delle masse per mezzo della musica].

N. 48. — H. Imbert, « *Xavière* », *idylle dramatique, musique de* M. Th. Dubois. — M. Kufferath, *Ed. Vander Straeten.*

N. 49. — H. Imbert, *Ernest Guiraud.*

N. 50. — H. Fiérens-Gevaert, *La musique religieuse à Paris.*

N. 51. — G. Servières, *Histoire des concerts à l'Opéra.*

1896, N. 1. — J. Br., « *Evangeline* », *de Xavier Leroux, première représentation au théâtre de la Monnaie.*

Le Ménestrel (Paris).

N. 38, 39. — Julien Tiersot, *Les origines du Conservatoire* [Cont. e fine].

N. 38, 40-44. — A. Pougin, *La troupe de Lully* [Interessante ricostruzione storica di questa famosa compagnia].

N. 39. — O. Berggruen, *Bardes et druides gallois* [Dove si racconta delle riunioni di bardi e cantori nazionali, che si fanno annualmente nelle principali città del paese di Galles, dette *Eisteddford*, avanzi di antichissime tradizioni].

N. 40-45. — Constant Pierre, *Les anciennes écoles de déclamation dramatique* [L'autore tratta delle scuole francesi, a partire dal progetto di Lekain, Bellecour et Préville del 1756].

N. 46-48. — F.-A. Gevaert, *La Musique, l'art du XIXe siècle* [Brillante ed acuta apologia della musica, che fu tema di una conferenza dell'A., applaudita recentemente a Bruxelles].

N. 47. — O. Berggruen, *Henry Purcell* [Riassunto di articoli pubblicati nel *Musical Times* di Londra].

N. 49-50. — Julien Tiersot, *Le chant du berger de « Tannhäuser » et celui de « Tristan et Iseult ».*

N. 51. — Continua lo studio di Julien Tiersot su *Le Chant du berger de « Tannhäuser » et celui de « Tristan et Iseult »* dei quali l'A. ricerca con acuta analisi l'affinità. — A. Pougin parla a lungo della *Frédegonde* di E. Guiraud e Saint-Saëns rappresentata ultimamente all'Opéra, dicendone bene in generale.

N. 52. — J. Tiersot incomincia uno studio sulla famosa e secolare canzone nazionale: *Est-ce Mars, ce grand Dieu des alarmes.* — Ed A. Pougin si occupa a lungo della nuova opera di Edouard Blan e Mme Simone Arnaud, musica di Edouard Lalo e Arthur Coquard (opera ad otto mani), rappresentata all'Opéra-Comique il 23 dicembre u. s., dichiarando il lavoro « inégale, incomplète, mais empreinte d'un profond sentiment dramatique et généralement intéressante ».

Ouest Artiste (Nantes).

12-19-26 octobre. — E. Destranges, *Wagner et Berlioz en 1860-61.*

2-9-16-23 nov. — J. D'Udine, « *L'attaque du moulin* » *de Bruneau.*

23-30 nov. — E. Destranges, *La première partition de « Mireille ».*

30 nov. — A. Richard, *Les néo-wagnériens allemands* [Strauss, Schillings e Humperdinck].

7-14-21-28 déc. — E. Destranges, « *Le Rêve* » *de A. Bruneau. Étude analytique et thématique de la partition.*

Revue critique d'histoire et de littérature (Paris).

16 déc. — J. Combarieu dà un resoconto del recente lavoro di O. Fleischer

sull'origine dei neumi, e dimostra erronea la tesi sostenuta, che i neumi siano un derivato della *Chironomia* (arte d'accompagnare e dirigere coi gesti le voci dei cantori).

Revue des Deux Mondes (Paris).

15 octobre. — HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN, *La doctrine artistique de Richard Wagner.*

15 décembre. — C. BELLAIGUE, *Charles Gounod* [Note biografiche ed artistiche].

Revue des Jeunes Filles (Paris).

20 décembre. — H. LAVOIX, *Notes d'un musicien.*

Revue de Paris (Paris).

1r novembre 1895. — CH. GOUNOD, *De l'artiste dans la société moderne* [Divagazione senza importanza].

Revue des Revues (Paris).

1r janvier 1896. — L. E. SERRE, *Les grandes auditions musicales à Paris.*

Revue Hebdomadaire (Paris).

28 septembre. — P. DUKAS, *La musique et l'originalité.*
9 novembre. — IDEM, *Le théâtre au concert.*
23 novembre. — IDEM, *Les concerts de l'opéra.*
7 décembre. — IDEM, « *Xavière* » *de* Th. Dubois.
21 décembre. — IDEM, « *Frédégonde* » *de* Guiraud et Saint-Saëns.

SPAGNUOLI

Boletin Musical (Valencia).

N. 66 [Termina l'articolo sulla gara di Valenza].
N. 68, 69, 70 [Parlano del maestro T. Bretòn e della sua opera *La Dolores*].

Ilustracion Musical Hispano-Americana (Barcelona).

30 sett. — A. BONAVENTURA, *Perfiles de músicos modernos italianos* [Parla di G. Sgambati].

15 e 30 ott. — C. CAMBRONERO, *La Tirana. Apuntos para la historia del teatro.*

30 ott., 15 e 30 nov. — A. NOGUERA, *La cancion popular y las nuevas nacionalidades.*

15 dic. — E. DE URIASTE, *La réforma de la musica religiosa.*

30 dic. — Fragmento inedito del tomo tercero de las memorias de D. JOAQUIN Mª SANROMÀ.

TEDESCHI

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 19-24. — Dr. V. AMSBERG, *Wagner und Darwin* [Un lungo articolo in cui Darwin entra solo per far dire all'autore che, come tutto a questo mondo,

la musica va e deve continuamente andare trasformandosi ed evolvendosi, e che Wagner per nulla ha contribuito a questa evoluzione: le sue forme musicali sono *vecchie* e *logore*; e in ultima analisi, dopo aver passato in rivista l'opera critica e musicale del Maestro, si finisce col conchiudere che Wagner non è un'individualità meritevole di imitazione e tanto meno un riformatore musicale. — Pace all'anima sua!].

N. 19. — G. Abel, *Eduard Hanslick als Mensch und Lehrer*. — Paul Moos, *Moderne Kapellmeister* [Parla di Weingartner e Muck].

N. 19-20. — Max Kretschmar, *Adolf Jensen*.

N. 20. — P. Moos, *Moderne Kapellmeister* [Parla di J. Sucher e Siegfried Ochs].

N. 21. — Idem, *Idem* [Ermanno Levi]. — A. von Winterfeld, *Der Erfinder des Melodramas* [A proposito del centenario della morte di Giorgio Benda].

N. 22. — *Litterarischer Nachlass von Richard Wagner* [Recensione diffusa della recente pubblicazione delle opere postume di R. W. per cura della casa Breitkopf & Haertel]. — P. Moos, *Moderne Kapellmeister* [Franz Fischer, Rich. Strauss]. — *Felix Weingartner über das Dirigieren* [Appunti sul nuovo libro di F. W. sull'arte del dirigere].

N. 23. — P. Moos, *Moderne Kapellmeister* [Gustavo Mahler, Sigfrido Wagner]. — *Charles Gounod und die Frauen*.

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 40. — Gustav Kühl, *Zur Lehre von der Wiedergeburt* [A proposito della recente pubblicazione così intitolata di Felix Weingartner]. — Rob. Músiol, *Philipp zu Eulenburg* [Appunti biografici su questo *liedercomponist*].

N. 41. — Möricke, *Graf v. Hochberg als Symphoniecomponist* [Appunti critici sull'ultima sinfonia (in *mi magg.*) di questo compositore].

N. 41-42. — Lily v. Gizycki, *Der ethische Gehalt des « Parsifal »* [Articolo non privo d'interesse per quanto non contenga cose nuove]. — Nel n. 42 v'è inoltre una recensione critica di Martin Plüddemann sulle opere per piano di Edmund Rochlich.

N. 43-44. — J. H. Bonawitz, *Ueber die Vorurtheile in der Musik* [È la riproduzione di un articolo pubblicato nell'originale sul *Musical Standard* del 28 sett. u. s. ed in cui l'autore parla dei numerosi pregiudizi che s'incontrano nell'arte e nel mondo musicale, partendo dal concetto, forse non inesatto, che la grande generalità degli uomini non è musicale]. — Il n. 43 contiene inoltre un accurato esame del Concerto per Piano con accompagnamento d'orchestra di Ludwig Schylle; e nel n. 44 il Prof. Bern. Vogel parla brevemente del quartetto vocale (di solisti) per musica da chiesa, fondato già da dieci anni a Lipsia da Bruno Röthig.

N. 45-47. — Rich. Lange, *Ueber den Ursprung der Harmonie und ihre allmähliche Entwickelung* [Articolo notevole, per quanto non ricco di novità, e in cui si traccia lo svolgersi dell'armonia nella storia della musica, a partire dall'armonia più naturale prodotta dai suoni armonici]. — Nel n. 47 inoltre Martino Plüddemann parla dei *Lieder und Gesänge* della composit. Luisa Lios.

N. 48-49. — Conrad Neefe, *Die Sächsische Cavalleriemusik in ihrer geschicht-*

lichen Entwickelung [Interessante storia di questa celebre fanfara militare fondata fin dal secolo passato]. — Nel n. 49 si riproduce un vecchio articolo di H. v. Bülow, *Über das Virtuosenthum und Fräulein Mar. Wieck.*

N. 50-51. — Il prof. H. Kling scrive un vivace articolo: *Ueber das moderne Virtuosenthum.* — E nel n. 50 W. M. parla delle opere pedagogiche di Emilio Kranse.

N. 52. — In un vivace articolo Ernst Stier raccomanda agli insegnanti di musica di bene studiare la questione se le sonate possono servire per lo studio puramente tecnico dello strumento; alla quale l'A. in massima è contrario. — Contiene inoltre una lunga recensione di E. Rochlich sul recente libro di R. Batka, *Martin Plüddemann und seine Balladen*; ed una recensione di E. R. piena di elogi della nostra *Rivista,* che chiama preziosa.

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Novembre: Una lunga ed accurata recensione di E. Prout sull'opera recentemente uscita di Shedlock, *On the pianoforte sonata.* — La continuazione degli *Studies in modern opera* di Franklin Peterson: qui l'A. fa l'analisi del 3° atto del *Parsifal.*

Dicembre: Alcune note biografiche su Purcell. — In *Mozart and the Messiah* I. S. S. parla di alcuni rimaneggiamenti fatti da Mozart nel lavoro di Hœndel. — *Vulgarity in Music* di J. F. R. — Negli *Studies in modern opera* di Fr. Peterson, un riassunto storico-critico del *Parsifal.*

Music a Montly Magazine (Chicago).

Fascicolo di ottobre: Contiene la traduzione delle memorie personali di Carlo Gounod apparse nella *Revue de Paris* del giugno-agosto p. p. — Grace Atherton Denneu pargoleggia sul « bel canto » fermandosi specialmente sul « divino » Pachiarotti. — *Robert Browning as a musician* è un *truc* di Oliver Willard Pierce, perchè dal titolo si resta sorpresi nello scoprire una qualità nuova nel poeta inglese, mentre invero l'A. non fa che analizzarne le poche poesie che hanno riferenza alla musica od a musicisti. — W. H. Neidlinger scrive sulla desiderabile concordanza tra il Poeta ed il Musicista nella produzione di grandi opere vocali. — Karleton Hackett continua la sua trattazione di questioni vocali e conchiude il suo lungo articolo « *Training the Voice* ». — Berkeley Brandt tesse una breve, ma abbastanza completa storia del violino e della sua origine. — La rubrica *Editorial Bric-a-brac* tratta di una quantità di argomenti e specialmente del gusto musicale, ed il *Practical teacher* prosegue ne' suoi insegnamenti, trattando fra l'altro del periodare nelle sonate di Beethoven.

Fascicolo di novembre: La rivista entra nel IX anno di vita e si apre con un *large amount of interesting and valuable matter,* modestia a parte. — *A great pianist at home* è un articolo un po' *reclame* di W. S. B. Mathews sulla pianista Formie Bloomfield Zeisler. Gli americani hanno un debole speciale per tutto quanto si riferisce al canto ed al suo insegnamento, e così in questo solo fascicolo Karleton Hackett, nel suo articolo *The breath,* parla a lungo della respi-

razione; e H. W. Greene si preoccupa già del *Singing teacher of the 20th. century*. — John Comfort Fillmore trova che le *Impelling forces in musical history* sono il senso, l'intelletto, l'emozione e su ciò imbastisce un interessante articolo. — Frank E. Sawyer fa uno schizzo sul *Faust* di Gounod; o Frederick H. Ripley incomincia uno studio sul *First year in school music*. — Oltre alle brillanti scorse di W. S. B. M. in *The Editorial Bric-a-brac*, il periodico inaugura una nuova rubrica « *Things here and there* », intesa a riprodurre le cose più notevoli apparse nelle altre riviste musicali.

Fascicolo di dicembre: Emil Liebling fa un breve studio su Moszkowski e le sue composizioni; Karleton Hackett, in *Singing off the kei*, studiando l'interessante questione, trova che il cantare stonato non dipende da orecchio cattivo, ma da difetto di tecnica. — *A plea for Keeping time* è un bell'articoletto di Mary L. Regal, con particolare riferenza ai movimenti che derogano alle leggi del ritmo. — J. J. Kral incomincia in questo fascicolo uno studio su Bedrich Smetana e la musica boema. — L. A. Swalm parla con compiacenza del *Foster american talent*, vale a dire delle facoltà assimilatrici del genio americano. — Una rivista dei più grandi violinisti, a partire da Corelli, è passata da Carl Drake in *Retrospects in violin playing*. — *St. Cæcilia of Medora* è la storia della santa e del suo amore per Gabriele di Kolenso, che ci tesse Charles A. Fisher e che fu premiata dal periodico stesso; e W. S. B. M., vale a dire l'intraprendente ed operosissimo direttore della rivista, nella solita rubrica *Editorial bric-a-brac* intrattiene piacevolmente sulle cose musicali del giorno.

Musical Times (Londra).

Fascicolo di ottobre: *Jealousy and genius:* l'A., rifacendosi nè più nè meno che dalla storia di Apollo e Marsia, parla brevemente delle gelosie e rivalità dei virtuosi di musica. — G. W. ricerca le ragioni dello stile tutto particolare della *Haronic Music*, specialmente in considerazioni storico-etniche. — C. F. A. W. scrive *Some musical experiances in Italy* assai poco lusinghiere, specialmente per la musica ecclesiastica, della quale specialmente si occupa l'A.; e purtroppo i suoi apprezzamenti non sono lontani dal vero.

Fascicolo di novembre: Joseph Bennett, il dotto e paziente ricercatore di notizie storico-musicali, toglie pretesto da *An appreciation* che su Henry Purcell scrisse un suo contemporaneo, Roger North, per regalare ai lettori uno de' suoi interessanti articoli. — W. H. Cummings scrive una breve biografia di Henry Purcell; e J. Frederick Bridge ricerca, con la scorta di antichi documenti, la parrocchia in cui dovrebbe esser nato e le varie residenze dello stesso grande musicista inglese, cui è dedicato tutto il fascicolo. E così il sovra nominato Cummings parla ancora dei ritratti di Purcell; e qua e là vi sono ritratti ed autografi e notizie varie su Purcell.

Fascicolo di dicembre: C. F. A. W. continua le sue *Some musical experiances in Italy* senza peli sulla lingua.

Nella rubrica *From my study*, X. ha fatto passare nei suddetti fascicoli le figure di Tartini, di Teresa Tietjens, di John Orlando Parry e di Henry Russell.

Fascicolo di gennaio 1896: Dopo alcune parole d'occasione per il nuovo anno, di Joseph Bennett, tanto per cambiare, si susseguono gli articoli su Enrico Purcell;

e così J. A. Fuller Maitland discorre dell'influenza che su questo musicista ha esercitato la musica straniera e specialmente la francese e l'italiana; e U. H. Cummings continua a preoccuparsi di quanto il Dr. Arne pensava di Purcell e delle manipolazioni che fece delle sue opere. — X, nella sua solita rubrica, riporta una lettera in *fac-simile* di Ettore Berlioz che si riferisce all'orchestra del Covent-Garden e parla del musicista inglese John Hullah, che ebbe la buona ventura di musicare un libretto di C. Dickens.

The new Quarterly Musical Review (Londra).

N. 11. Novembre 1895. — Contiene un articolo di James Buchassan, *The Education of audiences*, in cui si osserva che se una parte del tempo che dagli amatori di musica si dedica a suonare ed a cantare fosse dedicata allo studio della storia e della struttura delle forme musicali, tornerebbe assai più proficuo per lo sviluppo dell'educazione e del buon gusto musicale. — Un breve studio illustrativo sull'opera in 5 atti di Léo Delibes: *Kassya*. — *A new notation*, un breve articolo in cui F. Corder propone un sistema ingegnoso per facilitare la lettura della musica, sopprimendo l'armatura in chiave degli accidenti. Tutto risulterebbe così scritto in chiave di *do*: le note diesizzate si segnerebbero sulla testa con un taglio trasversale dal basso in alto a partire di sinistra: le note bemollizzate, con un taglio dall'alto in basso. Il ♮ così resterebbe soppresso. — In *Musical Literature* J. A. Fuller Maitland parla un po' severamente della *History of English Music* di H. Davey; inoltre del nuovo grande lavoro di F. A. Gevaert: *La Mélopée antique dans le chant de l'Église latine*; e dell'importante monografia di J. S. Shedlock: *The Pianoforte sonata.*

The Review of Review (Londra).

15 novembre. — *The Religion of Music.*

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Albicini P., *Mozart*. Conferenza tenuta nella sala della R. Accademia filarmonica di Bologna il 29 giugno 1895. Bologna, Tedeschi, in-16° (L. 0,75).

Azzoni I., *Manuale teorico-pratico per lo studio dell'armonia complementare*. Milano, Nagas (L. 2).

Baccini G., *Nel mondo della musica: l'antica cappella dei musici di S. Giovanni*. Rocca S. Casciano, Cappelli, in-16°.

Brocca A., *Il politeama genovese: cronistoria dall'anno 1870 all'anno 1895*. Con introduzione del Prof. A. De-Marzi. Genova, Montorfano, in-8° (L. 5).

Cinotti T., *Sul Liceo Rossini di Pesaro* (riflessioni). Pesaro, Federici, in-16°.

Depanis G., *« L'anello del Nibelungo » di Riccardo Wagner*. Torino, Roux (L. 2).

Ferrari G., *La libertà e la regolarità nelle arti belle e nella musica*. Roma, Balbi, in-8° (Estr. dalla *Rivista italiana di filosofia*, settembre-ottobre, 1895).

Istituto musicale di Padova: regolamento interno, artistico e disciplinare. Padova, Salmin, in-8°.

Mantovani T., *Orlando di Lasso*. Milano, Ricordi, in-16° (L. 1).

Panzacchi E., *Nel mondo della musica. Impressioni e ricordi*. Firenze, Sansoni (L. 3,50).

Roggero E., *Vecchie storie musicali*. Milano, Galli (L. 2).

Torchi L., *R. Schumann e le sue Scene tratte dal « Faust » di Goethe* (Estratto dalla *Rivista Musicale Italiana*). Torino, Bocca, in-8° (L. 2,50).

Wagner-Liszt, *Epistolario*, tradotto da A. Cavalieri-Sanguinetti, con prefazione di Enrico Panzacchi. II Volumi. Torino, Bocca (L. 7).

FRANCESI

Chamberlain H. S., *Richard Wagner*. Illustré de 120 portraits, fac-similés et vignettes dans le texte et de 38 planches hors texte. Munich, Bruckmann, in-4° (fr. 30).

Expert H., *Les maîtres musiciens de la renaissance française*. Deuxième livraison: *Claude Goudimel* (Premier fascicule des 150 psaumes de David, édition de 1580). Paris, Leduc (fr. 12).

Farrenc L., *Traité des abréviations (signes d'agréments et ornements) employés par les clavecinistes* (XVII° et XVIII° siècles). Paris, Leduc (fr. 1,50).

Garnault P., *Cours théorique et pratique de physiologie, d'hygiène et de thérapeutique de la voix parlée et chantée.* Paris, Maloine et Flammarion, in-18° (fr. 5).

Hubert J., *Des réminiscences de quelques formes mélodiques particulières à certains maîtres.* Paris, Fischbacher, in-8° (fr. 2,50).

— *Études sur quelques pages de Richard Wagner.* Paris, Fischbacher, in-8° (fr. 2).

Jaell M., *La musique et la psychophysiologie.* Paris, Alcan, in-12° (fr. 2,50).

Jullien A., *Musique. Mélanges d'histoire et de critique musicale et dramatique.* Paris, Librairie de l'art, in-18° (fr. 5).

Kufferath M., *Le théâtre de R. Wagner de « Tannhäuser » à « Parsifal ».* Essais de critique littéraire, esthétique et musicale. *Lohengrin.* Quatrième édition. Bruxelles, Schott, in-12° (fr. 3,50).

Lacombe L., *Philosophie et Musique.* Paris, Fischbacher, in-8° (fr. 7,50).

Privas X., *Chansons humaines.* Album de dix chansons, illustré par V. Tardieu. Paris, Laurens (fr. 6).

Richter E., *Exercices pour servir à l'étude de l'harmonie pratique.* Extraits du « *Lehrbuch der Harmonie* ». Texte traduit de l'allemand et annoté par G. Sandré. 3° édition. Leipzig, Breitkopf, gr. in-8°.

Riemann H., *Dictionnaire de musique*, traduit d'après la quatrième édition par G. Humbert. Paris, Perrin, in-8° (fr. 18).

Robert G., *La musique à Paris. 1894-1895.* Études critiques sur les concerts. Paris, Fischbacher, in-18° (fr. 3,50).

***Vocabulaire** explicatif des locutions étrangères et des termes techniques relatifs à la musique.* Paris, Fischbacher, in-18° (fr. 1).

Xanrof, *Chansons ironiques.* Illustrations de Ballurian et musique. Paris, Flammarion, in-18° (fr. 3,50).

TEDESCHI

Adler E., *Die Behandlung u. Erhaltung der Streichinstrumente.* Unter besond. Berücksicht. der Geige od. Violine zur Belehrg. f. Musiker u. Dilettanten verf. nebst e. Litteraturanh. Werke. Leipzig, Merseburger, in-12°.

Ambros A., *Bunte Blätter.* Skizzen u. Studien f. Freunde der Musik. 2 Aufl. in 1 Bde. Leipzig, Leuckart, in-8°.

Bader F., *Die Pflege der Musik in Jever.* Festschrift zum 75 jähr. Jubiläum des Singvereins. Jever, Mettcker, gr. in-8°.

Bäumker W., *Deutsches geistliche Liederbuch m. Melodien aus dem XV. Jahrh. nach e. Handschrift des Stiftes Hohenfurt hrsg.* Leipzig, Breitkopf, gr. in-8°.

Billroth T., *Wer ist musikalisch?* Nachgelassene Schrift. Hrsg. v. Ed. Hanslick, 1 u. 2 Aufl. Berlin, Paetel, in-8°.

Böhme F., *Volksthümliche Lieder der Deutschen im 18. u. 19. Jahrh.* Nach Wort u. Weise aus alten Drücken u. Handschriften, sowie aus Volksmund zusammen gebracht, m. historisch — krit. Leipzig, Breitkopf, in-8°.

Breslaur E., *Melodiebildungslehre auf Grundlage des harmonischen u. rhythmischen Elements.* Stuttgart, Grüninger, gr. in-8°.

Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt. Nach den Handschriften des Weimarer Liszt-Museums m. Unterstützg. v. Hille hrsg. v. La Mara. 2 Bde. Leipzig, Breitkopf, gr. in-8°.

Bülow H., *Briefe u. Schriften,* hrsg. von Marie v. Bülow. 1 Briefe. 1 u. 2 Bd. Leipzig, Breitkopf, gr. in-8°.

Cäcilien-Kalender f. kattholi. Chorregenten, Lehrer, Organisten, u. Kirchensänger, hrsg. v. Dr. Fr. X. Haberl. 21 Jahrg. 1896. Regensburg, Pustet, in-12°.

Chamberlain H., *Richard Wagner.* Mit zahlreichen Porträts, Faksimiles, Illustr. u. Beilagen. München, Verlagsanstalt, gr. in-4°.

Eccarius-Sieber, *Der Klavier-Unterricht wie er sein soll* (IV mit. 1. Tab.). Zurich, Schröter, in-8°.

Ehrlich H., *Modernes Musikleben.* Studien, 2. Aufl. Berlin, Allgemeiner Verein, gr. in-8°.

Fles A., *Büchlein v. der Singekunst.* Aus einigen Werken älterer Meister zusammengestellt. Leipzig, Breitkopf, in-4°.

Friedlaender M., *Opern-Statistik f. das J. 1894.* Verzeichnis der vom 1. Jan. bis 31. Dec. 1894 in Deutschland u. auf den deutschen Bühnen Oesterreichs, der Schweiz u. Russlands aufgeführten Opern. Leipzig, Breitkopf, in-8°.

Genée R., *Der Tod. e. Unsterblichen.* Zum Todestage Mozarts, den 5. Dezbr. Sonder-Ausg. f. die Mitglieder der Mozart-Gemeinde. 2 Aufl. Berlin, Mittler, gr. in-8°.

Gercke V., *Einige musikalische Probleme der Gegenwart.* St. Petersburg, Schmitzdorf, in-8°.

Hartmann L., *Richard Wagner's « Tannhäuser ».* Festschrift zum Gedenktage der ersten Aufführg. am 19 Oct. 1845 in Dresden. Dresden, Bertling, in-12°.

Hébert M., *Das religiöse Gefühl im Werke Richard Wagners. Jesus v. Nazareth. — Tetralogie. — Tristan u. Isolde. — Parsifal.* Uebers. v. A. Brunnemann. München, Schupp, in-8°.

Jadassohn S., *Die Lehre vom reinen Satse,* in 3 Lehrbüchern bearb. 1 Bd. Leipzig, Breitkopf, gr. in-8°.

— *Schlüssel zu den Aufgaben der Elementar-Harmonielehre.* Leipzig, Breitkopf, gr. in-8°.

Leeke F., *Richard Wagner Werk.* Ein Bilder-Cyklus. Text von F. Muncker. 15 Blatt in Kupferdrucken. Format 50 × 37 cm. München, Hanfstængl.

Locher C., *Erklärung der Orgel-Register u. ihrer Klangfarben.* 2. Aufl. Bern, Nydegger, in-8°.

Lüdicke H., *Friedhofsklänge. Grabgesänge f. 3 u. 4 stimm. gemischten Chor.* Unter Mitwirkg. hervorrag. Theologen u. Komponisten bearb. 1 Hft. Hildburghausen, Gadow, gr. in-8°.

Manuale chorale. Handbuch der gebräuchlichsten Choralgesänge. Volksausg. in Violinschlüssel m. weissen Noten zum Gebrauche der kathol. Kirchenchöre, Schulen u. Seminarien. 2 Aufl. Regensburg, Pustet, in-12°.

Mitteilungen f. die Mozart-Gemeinde in Berlin. Hrsg. v. R. Genée. 1 Hft. Novbr. 1895. Berlin, Mittler, gr. in-8°.

Musikführer (der). Gemeinverständliche Erläutergn. hervorrag. Werke aus dem Gebiete der Instrumental- u. Vokalmusik. Mit zahlreichen Notenbeispielen. Red. v. A. Morin. Nr. 31-50. Frankfurt, Bechhold, in-8°.

Musik-Katalog. Gesammelte Verlags-Kataloge des deutschen Musikalienhandels, zusammengestellt vom Verein der deutschen Musikalienhändler. 6 Bde. (IV S. u. 96 Kataloge). Leipzig, Verein der deutschen Musikalienhändler, gr. in-8°.

Naumann E., *Deutsche Tondichter von Sebastian Bach bis Richard Wagner.* 6. Aufl. Leipzig, List, in-8°.

Oberhoffer H., *Die Schule des katolischen Organisten.* Theoretisch-prakt. Orgelschule. Op. 36. 5. Aufl. hrgs. v. R. W. Oberhoffer. Trier, Lintz, gr. in-4°.

Pfohl F., *Thematischer Führer zu: Manasse.* Dramatisches Gedicht v. J. V. Vidmann. Für Solostimmen, Chor u. Orchester componirt v. Frdr. Hegar. Leipzig, Hug, in-12°.

Piel P., *Laudate Dominum.* Orgelbegleitung zu den wechselnden Messgesängen der vorzüglichsten Feste des Kirchenjahres u. den meistbenötigten steh. Choral-Gesängen. Zum prakt. Gebrauche in der Kirche u. zum Selbststudium f. Chorregenten u. Organisten bearb. Regensburg, Coppenrath, gr. in-4°.

Richter A., *Aufgabenbuch (zu* E. F. Richter's *Lehrbuch der Harmonie).* Schlüssel zum Selbstunterricht. Leipzig, Breitkopf, gr. in-8°.

Richter C. H., *Gedanken über das Punctum saliens im Musikleben—Lehren und—Schaffen.* Zürich, Hug (fr. 1).

Richter E. F., *Die praktischen Studien zur Theorie der Musik.* In 3 Lehrbüchern bearb. 1 Bd. Leipzig, Breitkopf, gr. in-8°.

Riemann H., *Präludien und Studien.* Gesammelte Aufsätze zur Aesthetik, Theorie und Geschichte der Musik. 1. Band. Frankfurt, Bechhold, gr. in-8°.

Tiesmeyer L. und **Zauleck P.**, *Das Buch der Weihnachtslieder.* Musikalisch bearb. v. Musikdir. H. Putsch. 2. Aufl. Bremen, Heinsius, gr. in-8°.

Vereins-Catalog (Begonnen 1870) Die v. dem Referenten-Kollegium des allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins f. die Diözesen Deutschlands, Oesterreich-Ungarns u. der Schweiz in den « Vereins-Catalog » aufgenommenen kirchenmusikal. od. auf Kirchenmusik bezügh. Werke enth. (8 Hft.) Nr. 1501-1838. Regensburg, Pustet, gr. in-4°.

Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft. General-Register zu Bd. I-X, 1885-1894, bearb. v. R. Schwartz. Leipzig, Breitkopf, gr. in-8°.

Vieweg's musikalische Taschen-Bibliothek. N. 2. *Taschenbuch f. angehende Klavierspieler v.* F. Zimmer. Quedlinburg, Vieweg, in-8°.

Wagner P., *Einführung in die gregorianischen Melodien*. Ein Handbuch der Choralkunde, Mit 13 Tab. u. zahlreichen Notenbeispielen. Fribourg, Universitätsbuchh, gr. in-8°.

Weingartner F., *Ueber das Dirigeren*. Berlin, Fischer, in-8°.

INGLESI

Craig T., *The Violin Family: The Violin, Viola, Violoncello and Double Bass*. An Invaluable Companion for every Amateur Musician, Teacher or Student, Conductor or Composer. London, Smith, in-folio.

Curwen J., *The Boy's Voice*. London, Curwen, gr. in-8°.

Dannreuther E., *Musical Ornamentation*. Part 2. from C. Ph. E. Bach to the present time. London, Novello.

Davey H., *History of English Musik*. London, Curwen, in-8°.

Gibson L., *Key to Questions on « A First Book on the Theory of Music »*. London, Weeks, gr. in-8°.

Horner B., *Organ Pedal Technique*. London, Novello.

Jadassohn S., *A course of instruction in pure harmonic writing in 3 vols.* Vol. 1. Leipzig, Breitkopf, gr. in-8°.

Kobbe G., *How to Unterstand Wagners's « Ring of the Nibelung »*. Being the Story and a Descriptive Analysis of the « Rhinegold » the « Valkyr », « Siegfried » and the « Dusk of the Gods ». With a number of Musical Examples. London, Reeves, gr. in-8°.

Riechers A., *The violin and the art of its construction*. Göttingen, Spielmeyer.

Riemann H., *Dictionary of Music translated by* J. S. Shedlock. London, Augener.

Rowbotham J., *How to Vamp*: A Practical Guide to the Accompaniment of Songs by the Unskilled Musician. London, Upcott, in-8°.

Shedlock J., *The Pianoforte Sonata: Its Origin and Development*. Illust. London, Methuen, in-8°.

Streatfield R., *Master of italian music*. New-York, Scribner, in-12°.

Taylor H., *Historical Facts Relating to Music*. Questions and Answers on Musical Composers and their Works, Musical Instruments and Form. London, Weeks, gr. in-8°.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Das Neves y De Campos. — *Cancioneiro de musicas populares*, fasc. 26, 27, 28, 29, 30 e 31 (ved. fasc. preced.).

Debussy Claude. — *Proses lyriques* (E. Fromont, Paris).

Nel momento musicale che attraversiamo, momento di transizione, d'incertezze ed ansie, momento difficilissimo in cui l'artista par quasi schiacciato dal passato e spinto di qua e di là da tendenze opposte, nulla ci sta così a cuore come l'osservare i primi passi, gli sforzi de' giovani; e nell'agitarsi chiassoso di tanti, fra gli scoramenti dei molti gridanti melanconicamente all'impotenza, è bello vedere qualche audace sentir la necessità d'un'arte nuova e a nuovi ideali aspirare con mezzi artistici nuovi. Degli audaci uno è Claudio Achille Debussy: nato a Saint-Germain nel 1862, studiò al Conservatorio di Parigi sotto E. Guiraud e ottenne il premio di Roma nel 1884, con una cantata, l'*Enfant prodigue;* la sua produzione comprende una scena per solo, coro di donne e orchestra, la *Damoiselle élue* tolta da D. Gabriele Rossetti, una *Suite* per orchestra, un quartetto per archi, un preludio sinfonico all'*Après-midi d'un faune* di St. Mallarmé, e pagine per canto: cinque *Poèmes* di Ch. Baudelaire, sei *Ariettes* su versi di Verlaine e infine queste *Proses lyriques*, di cui egli stesso scrisse il testo. Di significato molto vago esse appartengono al genere d'arte detto *decadente* e possono dar motivo a qualche osservazione. L'importante sta nel modo con cui il Debussy tratta il *Lied.* La parte vocale in istile declamato s'accompagna ad uno svolgimento sinfonico di alcuni temi; se ne ha un' impressione poetico-musicale nuova e non confondibile con quella procurataci dalle forme tradizionali del *Lied.* In quanto ad arditezza nell'armonia, il compositore non ischerza: l'uso — altri direbbe abuso — di accordi alterati e di successioni impreviste forse scandalizzeranno più d'un purista; è bene? è male? Noi crediamo che nessuno può imporre limiti alla fantasia dell'artista ed egli può benissimo sentire la musica in modo diverso dal comune; piuttosto non convien dimenticare che i mezzi tecnici devono essere subordinati allo scopo dell'opera d'arte: la formula « l'armonia per l'armonia » è pericolosa non meno di quella « melodia per la melodia », e il celebre accordo di *Mi bemolle* di cento e più battute con cui incomincia il *Rheingold*, è un tratto non meno geniale delle più sorprendenti armonie del *Tristano* e del *Parsifal.*

Le prose liriche del Debussy sono quattro: *De Rêve*..., *De Grève*..., *De Fleurs*..., *De Soir*... La prima, quantunque bella in alcuni particolari, ci pare alquanto disgregata e mancante di quella unità di struttura e quindi d'impressione che incontrasi invece in *De Grève*, sorta di marina musicale, in *De Fleurs*, improntata a tristezza — il pezzo, notisi, è in modo maggiore — e in *De Soir*, impressioni della festa di Domenica (*Dimanche sur les villes, Dimanche dans les cœurs!*); quest'ultima indovinatissima ed in carattere, dominata da un tema monotono a guisa di scampanio festivo. Un critico francese molto giudizioso, Giorgio Servières, moveva al Debussy l'appunto d'usare le odiose terzine diatoniche alla Massenet e le note ripetute nei recitativi. Ma il Debussy vorrà ben liberarsi dalle formole del Massenet e contenere la ricercatezza della sua armonizzazione. Egli sta lavorando ad un'opera, *Pélléas et Mélisande* di Mæterlinck; sarà allora il caso di studiarlo più da vicino; intanto s'abbia egli i nostri auguri, poichè da un artista così originale ed ardito molto si può sperare.

Eccarius-Sieber. A. — *Die ersten übungen und lieder für Violine* (C. Gruninger, Stuttgart.

— *Teoretisch-praktische einführung in das Lagenspiel für Violine* (C. Gruninger, Stuttgart).

Hammer R. — *Nouveau doigter unique pour toutes les gammes du Violon.*
Il titolo spiega il contenuto: non sappiamo però per qual ragione l'A. chiami nuova questa diteggiatura.

Hermann Hans. — Op. 26. *Gefunden und verloren* (per canto e pianof.). — Op. 32. N. 1. *Fatal* (Carmen Sylva), Lied per canto e pianoforte. — Op. 42. *Die verlassene Fischersbraut* (M. Greif), Barcarola per canto e pianoforte (Emil Grude, Leipzig).

Jadassohn S. — Op. 126. *Quintett* (N. 3) *für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell* (Breitkopf, Härtel, Leipzig).
Il Quintetto è in *Sol* minore. Ci si permetta, di fronte all'importanza del lavoro, d'uscire dal riserbo impostoci verso il dotto compositore e contrappuntista che la *Rivista* s'onora d'avere a collaboratore, e di esprimergli le nostre congratulazioni. Sopra tutto ci piacque l'*Andante* in *Mi* bemolle maggiore, pagina calma, tranquilla e di felice inspirazione; lo scherzo è piuttosto moderato nel movimento e fa risaltar meglio il carattere energico ed appassionato del primo tempo e del finale.

Jockisch Reinhold. — Op. 2. *Drei Vortragsstücke für Violine allein.* N. 1, *Bourrée*; N. 2, *Romanse*; N. 3, *Marcia.* — Op. 3. *Sonatine für Violine und Pianoforte* (Emil Grude, Leipzig).

Kauffmann Anatole. — *Méthode française complète, théorique et pratique de Cithare* (N. 76, 50). (Proprietà dell'A., Parigi, Rue de la Monnaie, 12).

Koch Friedrich E. — Op. 18. *Der gefesselte Strom* (Dichtung vôn Fr. Hölderlin), *Kantate für Chor* (Sopran-Solo) *und grosses Orchester* (Ed. Bote, G. Bock, Berlin).

Koczalski Raul. — *Symphonisque Legende vom Könige Boleslaus dem Kühnen und Bischof Stanislaus dem Heiligen, für Orchester* (P. Pabst, Leipzig).

Si tratta dell'opera d'un ragazzo *fenomeno* e con tutta la forza della nostra fede vogliam credere che sia l'opera sua 53! S'egli ha veramente ingegno noi facciamo voti affinchè non gli venga meno nell'avvenire: allora s'accorgerà d'aver fatto male a scriver musica anzi tempo e giudicherà questa sua *Leggenda* una puerilità.

Mac-Dowell E. A. — Op. 50. *Sonata Eroica für Pianoforte* (Breitkopf, Härtel, Leipzig).

Alessandro Mac-Dowell è ancor giovane — nacque a New-York nel 1861 — ed ha fama d'uno fra i migliori artisti americani. E basta a persuadercene questa sola *Sonata eroica* in quattro tempi, lavoro molto serio per concetto e per forma, di grande effetto e alieno da ogni baroccume pianistico. Anche il Mac-Dowell, seguendo la tendenza dei compositori moderni a dare unità alle composizioni di maggior sviluppo, quali la sonata, la sinfonia, ecc., ci presenta alcuni motivi — e ve ne sono dei belli — nei diversi tempi e sotto nuovo aspetto. Segnaliamo per originalità lo scherzo (secondo tempo), che potremmo chiamare una danza di silfidi; vario per contrasto d'idee è il primo tempo, il finale, impetuoso in sul principio, acquista grandiosità ed effetto orchestrali alla ripresa del tema principale con cui incomincia la sonata. Per chi avesse vaghezza di conoscere altre composizioni del Mac-Dowell citiamo, fra quelle edite dalla casa Breitkopf: due *Suites* moderne, op. 10 e 14; un *Concerto* in *La* minore, op. 15, uno in *Re* min., op. 23, la *Sonata tragica*, op. 45; e dodici *Studi da virtuoso*, op. 46.

Massart L. — *Trente-six études pour le violon de Fiorillo*. Nouvelle édit. revue (Paris, Leduc).

Morasca Benedetto. — *Agnus Dei*, per Soprano e Tenore con accompagnamento d'organo od harmonium.

Composizione premiata al Concorso indetto dal R. Conservatorio di Musica in Palermo nell'anno 1895.

Pauer E. — Op. 50. *Beethoven Studies* for the Pianoforte (Augener, London).

Fu idea eccellente del Pauer, compositore pianista, insegnante e scrittore fra i più lodati in Inghilterra, quella di preparare, mediante un corso speciale, lo studio delle Sonate beethoveniane. Ma ecco: meglio assai era, a parer nostro, raccogliere semplicemente e ordinare, per grado di difficoltà, i passaggi più scabrosi a guisa di antologia — le pubblicazioni di questo genere si fan sempre più numerose — anzichè svilupparli, come l'A. fa a modo suo, per dar loro la forma regolare di *Studi*.

Pfeiffer August. — Op. 6. *Wiegenlied* (per Violino o Violoncello e Pianoforte). (E. Grude, Leipzig).

Pillaut Léon. — *Le Centaure*. Scène pastorale pour Baryton ou Basse chantante avec Chœur (Choudens Fils, Paris).

Reinecke Carl. — Op. 229. *Fünf Sonatinen für die Jugend, für Pianoforte.*
N. 1. *Sol* maggiore. - N. 2. *Fa* maggiore. - N. 3. *Re* maggiore. - N. 4. *Mi* minore. - N. 5. *Mi* bemolle maggiore.

Op. 230. *Trio* (N. 2) *für Pianoforte, Violine und Violoncell* (Breitkopf, Härtel, Leipzig).

Non c'è bisogno che vi presentiamo il Reinecke; il *Trio* in *Do* minore tradisce nella forma molto elaborata quella perizia nello scrivere cui ci ha avvezzi il fecondo compositore, classicista dei più ferventi; forse troppo classicista e vi si desidererebbe quella nota più personale e moderna che noi giovani cerchiamo massimamente nella produzione dell'oggi.

Schmoll A. — Op. 131 e 132. *300 Préludes*, dans tous les tons majeurs et mineurs classés, gradués, minutieusement doigtés et pouvant servir d'exercices de style, de mécanisme et de lecture pour Piano (E. Gallet, Paris).

L'opera comprende due fascicoli. Nel primo sono semplici cadenze, nel secondo aforismi e interludi di breve sviluppo. In quanto al loro scopo didattico non siamo dell'avviso dell'A. di doversene rimpinzar la memoria degli allievi; piuttosto li consideriamo come temi da proporre per esercitarsi a preludiare.

Wareing Herbert W. — *The Wreck of the Hesperus*. Poem by Lonfellow, set to music for soprano, tenor and bass soli, chorus and orchestra (Novello, London).

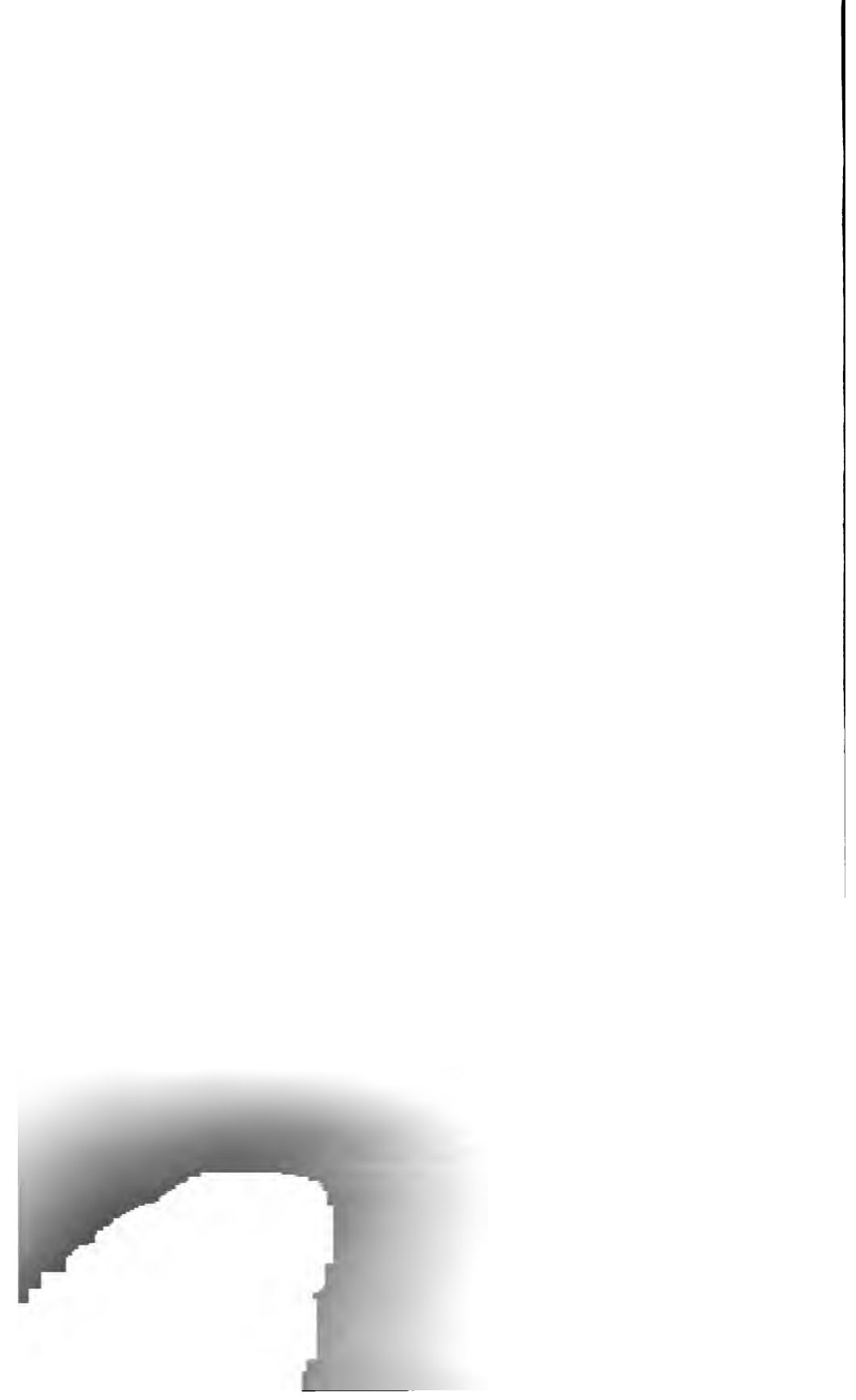
Autori antichi.

Haydn Michael. — *Sammlung auserlesener Werke für das Pianoforte.* — Op. 1, N. 3. *Symphonie (in C dur) für Orchester* (Breitkopf, Härtel, Leipzig).

Dobbiamo alla casa Breitkopf una benemerenza di più per queste pubblicazioni di opere di Michele Haydn, il fratello del sommo Giuseppe. L'*album* per pianoforte comprende opere originali e trascrizioni; eccone il contenuto: 1. Variazioni per pianoforte; 2 e 3. Allegro modesto e Adagio del Quartetto per archi in *Re magg.*; 4. Minuetto da un Notturno per Quintetto d'archi in *Do magg.*, 5. Finale (fugato) della Sinfonia in *Do magg.*, Op. 1, N, 3; 6. *Dies irae* (dal *Confutatis* fino alla chiusa) dal *Requiem* in *Do min.*; *Benedictus* dallo stesso; 8. *Esto mihi*; 9. *Agnus Dei*. L'edizione è curata dal signor Otto Schmid di Dresda, che d'ogni pezzo ci dà notizie storiche. La *Sinfonia* in *Do maggiore* è edita nel formato della nota *Partitur Bibliothek*; l'istrumentazione per gli strumenti a fiato è limitata a 2 oboi, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, oltre i timpani. Tre sono i tempi: poco importante per noi è il primo, *Allegro spiritoso*; piace di più il secondo, un Rondò, *un poco adagio*. L'interesse maggiore ce lo dà il Finale in stile fugato, e con ragione lo Schmid raccomanda di compararlo col finale della *Jupiter-Sinfonie* di Mozart. Notisi la *Sinfonia* di M. Haydn fu composta nell'anno 1784 e terminata il 28 settembre dello stesso anno; quella di Mozart reca la data del 10 agosto 1788.

Purcell Henry. — *The Captive Lover, Song* (Novello, London).

Rameau J. Ph. — *Pièces pour le clavecin* (A. Leduc, Paris).

Della musica per clavicembalo del Rameau, ancor oggi sempre fresca e bella, la casa Leduc pubblica due fascicoli elegantissimi (a nette L. 3), parte della collezione *Le trésor des pianistes*, curata da A. e L. Farrenc. Nel primo sono

MEMORIE

Per la storia musicale dei Trovatori provenzali

Appunti e Note

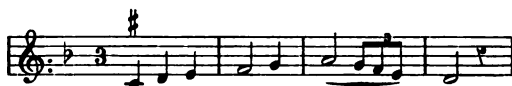
(*Continuaz.*, V. fasc. I, pag. 1, ann. 1895).

Ho detto già che il Codice *Chigiano* è, musicalmente, meno prezioso di quanto parrebbe a primo aspetto. Il manipoletto di melodie che esso ci conserva avrebbe in realtà un valore di primo ordine se quelle notazioni musicali fossero state trascritte da un copista meno ignorante. Ma per questo riguardo quel codice è il peggiore di quanti ne conosco. Io credo, e gli indizî abbondano, che la fonte del *Chigiano* dovesse essa stessa essere poco accurata, e le neume forse su una sola riga o due, sbiadite o intricate; fatto sta che il copista le ha sciolte tutte, non usando che note quadrate o rombi, e le ha seminate sulle righe staccandole o unendole in modo veramente barbaro. Non si è accorto mai — ed era pur facile accorgersene! — quando la musica di un verso o di due si ripeteva in uno o nei due seguenti (caso normale in melodie popolari); molto spesso per segnare una nota lunga ne scrive due vicine; di cambiar chiave, di segnare a tempo il ♭ non se ne parla neppure. Ci ha lasciato altrettanti *rebus* da sciogliere, nè varrebbe la pena di studiarcisi se, per avventura, quelle melodie non fossero tutte, meno una, dei preziosi *unicum*.

Quell'una è l'*alba* famosa di Guiraut de Borneil, ed è una melodia di timbro soave e popolare, degna di quell'illustre maestro:

Quella ripetizione in principio è di sapore schiettamente popolano; ma nella figura di chiasma, per cui la frase 6-7 che apre il terzo verso torna a chiudere al 13-15 così bene il quarto, si vede, parmi, un'arte che sa rialzare ogni stile, anche il plebeo (1). Nel *Chigiano* si vede in principio che la fonte era la stessa:

(1) Non so resistere al desiderio di mostrare che questo stile è vivissimo ancora nel volgo d'alcune parti d'Italia. Ecco un brano di un canto siciliano che ho imparato a Modica a forza di sentirlo cantare per parecchie sere sotto un balcone presso la casa dove stavo. Non immaginavo di sicuro allora che un giorno mi sarebbero utili quel disturbatore de' miei sonni e quella bella troppo crudele! Ecco il brano:

ma il copista non s'è accorto che la frase si ripete e s'è maledettamente intricato; la frase 6-7 anche qui compare due volte, ma fuori di posto; solo la finale 16-19 ritorna, con qualche ornamento di meno, ad esser più genuina:

Come si vede non è possibile il dubbio intorno all'autenticità della melodia, ma dobbiamo pur confessare che se fossimo ridotti al solo *Chigiano* ne avremmo una redazione ben guasta e sfigurata. E così della romanza *El bosc d'Ardena*, preziosa perchè è la sola rimastaci in provenzale, non oserei porre qui che la frase dei primi due versi, che appunto perchè ripetuta si ricostruisce meno dubitosamente:

Una sola volta accade che una melodia si ripeta per due intere strofe, ed è al v. 1059 la canzone forse amorosa: *Lasa en can grieu pena.* In questo caso possiamo tentare una ricostruzione completa se non in ogni parte sicura; e possiamo insieme ammirare l'ignoranza dello scriba il quale, trovatosi di fronte a una notazione neumatica,

---

Si confronti questo 1-2 con quel 5-6; 3-4 con 11-12, e le cadenze. Se di musica antica s'avessero maggiori saggi popolari, e se nelle raccolte moderne avesse il dovuto posto la melodia, molti riscontri forse sarebbero possibili e più fecondi studi. Ma coi *se*, dice il Fagioli, si pranza male. — Ho dato la poesia col testo della *Chrest.* del Bartsch; la più recente traduzione italiana di Vincenzo Crescini è nel periodico *Per l'Arte.* Parma 1892, N. 29.

(1) La copia del Sardou (e quindi la traduzione del Raillard) comincia con due *fa;* ma è una svista, o d'occhio o di penna, perchè il ms. (basta guardare il fac-simile del Monaci) ha proprio due *re.* Altri quattro o cinque luoghi non furono ben copiati; di nuovi svarioni musicali quel disgraziato codice faceva proprio a meno!

evidentemente identica e, Dio sa per qual ragione, ripetuta (1), l'ha per due volte scritta, sciogliendo le neume, raggruppando le note e segnando i respiri in modi così diversi e capricciosi da autorizzarci a credere che egli non si sia, per nostra fortuna, accorto che copiava due volte la stessa cosa. Quindi, poichè l'identità originale è indubitata, confrontando e scegliendo ora da una, ora dall'altra di queste due veramente *variae lectiones*, proporrei la traduzione seguente:

Non insisto più oltre con le melodie, tutte ancor più incerte, del codice *Chigiano* (2). E passo alla *Estampida* di Rambaldo de Va-

(1) Doveva essere uso di molti mss., dopo la melodia della 1ª strofa ripetere la musica del 1° verso della seconda, per segnare senza dubbiosità il ritorno periodico della melodia stessa (*). Se il copista, o per disattenzione o per altro, scriveva più del 1° verso della 2ª, par naturale che si decidesse a riscrivere tutta la melodia anzichè lasciarla fuor dell'uso normale. Un caso simile è avvenuto in G alla poesia 26 di Peirol e alla 31 di Bernart de Ventadorn, ove la melodia si ripete intera due volte.

(2) Converrà forse ch'io ci torni sopra con un articoletto separato. La traduzione del signor Raillard è letterale; vale a dire presuppone due cose di entrambe le quali io dubito assai. La prima, d'ordine generale, che nel trascrivere queste monodie profane si tenessero rigorosamente i metodi teorici dei maestri delle scuole

(*) Tale è costantemente l'uso di G; e qualche volta è un uso utile per noi, avendo il copista segnato innanzi al 1° verso della 2ª strofa il ♭ che s'era scordato nella prima. Ciò succede p. e. nel foglio 42 alla poesia 39 di Peire Vidal.

queiras, che è per la Provenza preziosissimo e unico testimonio di questo genere popolare di poesia e di musica. Anzi bisognerebbe dire di musica soltanto, perchè le *Leys d'amor* affermano che la *Estampida* non ha bisogno d'essere accompagnata con parole, ma è spesso solamente strumentale. E questa *Estampida* di Rambaldo fu in realtà scritta per una melodia preesistente, seppure è vero (nè c'è ragione per dubitarne) il seguente aneddoto narratoci nella sua biografia. Come è noto, messer Rambaldo visse alla corte del marchese Bonifacio di Monferrato (1192-1207), fu suo protetto e da lui ebbe le insegne di cavaliere, e fu con lui alla quarta Crociata dove, pare, morirono insieme. Durante il suo soggiorno in Monferrato, ebbe con Beatrice, figlia del marchese Bonifacio, relazioni amorose che non furono, stando alle indiscrete notizie della biografia, tenute sempre nei limiti dell'amor cavalleresco: tutt'altro! Eppure « *una volta* (traduco testualmente) *Madonna Beatrice si corrucciò con Rambaldo di Vaqueiras... sicchè egli lasciò il canto, gli schersi e ogni cosa che gli piacesse; e ciò era gran danno; e tutto avvenne per la lingua dei malevoli, sì com'ei dice in una strofa della stampita che voi udrete. E vennero frattanto alla corte del Marchese due giullari di Francia, che sapevano suonar la viola assai bene; e un giorno suonavano su la viola una stampita che piaceva molto al Marchese, ai cavalieri e alle donne. E messer Rambaldo non s'allegrava punto; tanto che il Marchese se n'accorse e gli disse: « Signor Rambaldo, che è ciò? non cantate, non vi divertite, e v'è qui così bel suono di viole e vedete qui così bella signora, qual'è mia sorella, che vi ha accettato per servidore ed è la più valente gentildonna del mondo?* » *E messer Rambaldo pur rispose che non farebbe. E il Marchese, che sapeva il fatto, disse a sua sorella:* « *Madonna Beatrice, degnatevi per amor mio e di tutti questi signori di pregare Rambaldo che*

claustrali. La seconda, di ordine particolare, che l'amanuense del Chigiano meriti piena fede. Così, ad esempio, per la poesia citata nel testo, le numerose e capricciose varianti dell'amanuense tra la prima strofa e la seconda furono ciecamente seguite nella traduzione, il che ne fa a dirittura due brani diversi; mentre è assolutamente certo che devono essere identici. È il caso di dire con *Don Pacomio: Ella mi fu infedele — Per troppa fedeltà!* — E qui mi sia anche lecito di avvertire che tutte le melodie da me trascritte sono inedite, tranne le poche (come queste del Chigiano) per cui è espressamente detto il contrario.

per amore e grazia vostra debba divertirsi e cantare e star allegro come prima ». *E Madonna Beatrice fu così generosa e cortese che lo pregò e lo confortò che per amor suo stesse allegro e facesse di nuovo una canzone. Onde Rambaldo per questo che avete udito fece la stampita, ed è questa:*

Kalenda maia
Ni flor de faia.....

E questa stampita fu fatta sulle note della stampita che i giullari suonavano sulla viola ». Caratteristico è tutto l'aneddoto e preziosa anche quest'ultima indicazione. Ecco la traduzione musicale di questo brano di musica originariamente stromentale (1):

(1) I giullari avran suonato all'unisono? Così parrebbe secondo i più riputati storici della musica; ma io ne dubito forte, parendomi che si potesse ben fare sugli stromenti quel che si permetteva nelle voci. Una serie di quarte e quinte soltanto, messe con giudizio, e qualche intervallo di sesta specialmente alla cadenza, danno un rilievo strano a questa danza. Qui, mi pare, abbiamo proprio la *mélodie vive et sautillante* che il Meyer divinava parlando appunto di questa stampita (*Bibl. de l'École des Chartes,* serie 6ª, V, 488). Il brusco mutamento di ritmo pare fosse proprio di questi generi di ballo (Cfr. alcune ingegnosissime pagine del Flamini, *Studi di st. letteraria*, 179-82). — Anche qui non so tenermi dal confrontare con questa *cadenza finale* poche note di un canto nuziale ancora popolare nelle mie natali Alpi apuane; so bene che questi raffronti isolati non concludono gran che; ma non è colpa mia se altri non ne ha fatto. Il canto è questo:

Soltanto per complemento di questo paragrafo sulla musica popolareggiante della Provenza, porremo qui una delle tre *retroense* di Guiraut Riquier, e la meno scolastica. Perchè il Riquier è degli ultimi trovatori, e il ritorno ch'egli volle tentare alle forme fresche e semplici del periodo antico si appalesa artificiale e stentato più ancora nella musica, a parer mio, che nelle sue poesie. Questa è, come dice il manoscritto, la prima *retrohencha* che fece messer Guiraut Riquier nell'anno 1262 (1):

8.
1. Pus a - stres nom es do - natz Que de mi dons be me - scha - ia
2. Ni nulhs mos pla - zers nol platz Ni ai po - der quem ne - stra - ia

a
3. Obs mes que si - a fon - datz En vi - a da - mor ve - ra - ya

a'
E puesc na - pen - re as - satz En ca - ta - lue - nha la gua - ya

a''
En - trels ca - ta - las va - lens E las do - nas a - vi - nens.

(1) Il Milà veramente la riferisce al 1270 (*Trovadores*, pag. 187). Pel testo

Ancora più ricercata è la melodia dell'*alba* di Cadenet, la quale perciò non deve entrare in questa sezione di musica popolare o almeno popolareggiante.

§ 5.

Vi entra invece, e di pieno diritto, uno dei due mottetti a tre voci conservatici dal famoso codice di Montpellier. Come già da molti anni fu detto, questo codice è prezioso perchè spesso a base dell'edificio polifonico, più o men bene architettato, sta nella voce del *tenor* un canto schiettamente popolare. E a traverso gli stringimenti e gli stiramenti di un contrappunto puerile è spesso possibile ritrovare il motivo fresco e limpido derivato dal popolo. Tale è il caso del mottetto: *Tuit cil qui sunt enamourat.* Le singolarità della poesia (1) conducono già a sospettare che i primi due versi siano un *refrain* d'una poesia più antica e molto popolare, accomodati poi in un mottetto. La musica confermerebbe il sospetto; tutta la 2ª voce, con poche varianti dovute alle esigenze della polifonia, gira sulla frase dei primi due versi, la quale io ridurrei così:

Perchè gli intendenti giudichino traduco letteralmente tutto il mottetto a 3 voci (2):

---

(1) Cfr. G. Paris: *Origines de la p. lyrique*, 51 e nota 2ª.

(2) La mia traduzione è stata vista, e specialmente pel basso C rifatta e corretta dall'illustre Pothier, al quale m'è caro rendere pubblicamente le dovute grazie. Nel ms. ci sono parecchi errori; la chiave di C, e me n'ero accorto pur io, dev'essere spostata d'una 3ª; le pause che seguendo rigidamente il Coussemaker dovrebbero unirsi alle note precedenti, qui il Pothier m'ha dimostrato che devono unirsi alle note seguenti. Tutto C è una frase di canto fermo ripetuta (1-16 = 17-32) e la ripetizione giova alla correzione di minute sviste: per esempio, la prima volta mancano nel ms. le battute C 10-11-12 dimostrate necessarie da

H. 196. Montpellier, 218v-219r.

C 26-27-28. Altre piccole osservazioni son queste: in C 13 e C 29 non è ben chiaro se nel ms. ci sia un *re* o un *mi*. C 16 sarebbe un *fa*, ma il *sol* di A 16 induce a mutare; tanto più che a mezzo mottetto par naturale un accordo sospensivo e non un appoggio in cadenza: se in C 16 si mantiene il *fa* bisogna allora mettere *fa* anche in A 16. L'identico fatto si ripete tra C 28 é A 28. In A 29 il ms. ha un *fa*, ma che ci voglia un *mi* lo mostrano con sicurezza i passi analoghi A 5, A 21. Anche con queste avvertenze, l'armonia riesce straziante, ma di simili e peggio ne abbonda pure il Coussemaker; e i nostri proavi erano robusti anche d'orecchie!

Sulla popolarità di tutta questa frase mi pare non possa cader dubbio; e, ripeto, non deve esser cosa accidentale che essa sia ripetuta di 2 in 2 versi. L'altro mottetto del ms. di Montpellier: *Mout m'abelist l'amouros pensement*, non ha diritto d'esser qui riferito. Oltre essere in un provenzale molto dubbio, esso nè per le parole nè per la musica non ha alcuna caratteristica popolare (1).

§ 6.

Nel Medio Evo, fino verso il secolo XI, la musica dell'Occidente europeo si gira tutta su due poli opposti e diversi. Da un lato la grande arte musicale della Chiesa, già vecchia ma appunto per questo bene assodata e autorevole. Essa, nel suo nucleo più caratteristico (il gregoriano), non rispondeva più al rinnovato senso musicale dei popoli neo-latini, ma sebbene in parte indulgesse al nuovo gusto coi versetti delle *sequenze* e sopratutto con le melodie ben ritmiche degli inni, nel suo complesso ella rimane salda e immota. La musica ecclesiastica ha per sè tutta l'autorità morale delle cose sacre, da sola accompagna nei maestosi templi quegli spettacoli liturgici, quelle funzioni che furono culla al dramma e al teatro; essa sola ha scuole famose, maestri riputati, essa sola ha una notazione scritta, se non perfetta, almeno da secoli tradizionale.

Dall'altro lato abbiamo la canzone del volgo, il canto popolare.

(1) Questo secondo mottetto è ai fogli 151-152. Di ambedue chiesi la copia all'illustre prof. Chabaneau, il quale me la fece eseguire in modo accuratissimo dal suo discepolo prof. Anglade; a entrambi grazie cordiali.

Semplicissimo di melodia, anzi forse in origine contento a una sola frase melodica sazievolmente ripetuta, soggetto a una tonalità che non è quella del gregoriano, esso non avea nessuno dei privilegi del suo rivale di chiesa, anzi non pensava neppure di poterli mai avere. E quei contadini, quegli istrioni che dalla caduta dell'Impero romano fin verso il Mille andaron ripetendo le canzoni popolaresche, avrebbero essi stessi deriso, come pazzo e stolido profeta, quegli che avesse lor detto che quella loro era musica vera, degna d'esser appresa, insegnata e trascritta in pergamena; e che da lei si svolgerebbe un'arte gloriosa che di secolo in secolo avrebbe rigettato sempre più nell'ombra il canto della chiesa; e avrebbe invaso le sale principesche, i teatri cittadini, e perfino le Chiese stesse.

Per queste ragioni il canto popolare nel tempo in cui riesce a svincolarsi dalle tenebre medievali, ad affermarsi vivo, anzi a pretendere di vivere come cosa a sè, si trovò, di fronte al canto chiesastico, nella stessa condizione in cui si trovarono le nuove lingue volgari di fronte al latino.

Quel periodo, che si suol dire delle origini, in cui la poesia volgare, e il canto tonale del popolo vennero man mano guadagnando forza e autorità, rimane oscuro appunto per questo: che ai contemporanei nè quella poesia nè quella musica parevano ancora prodotti artistici. Noi possiamo indagarne minutamente il progresso, il viaggio, per dir così, soltanto dalla sua seconda tappa. Quando cioè, presa coscienza di sè, per opera di artisti che vogliono essere tali e parerli altrui, quella musica si è staccata dai campi e sta per entrare nelle sale dei castelli e dei palazzi.

Vi entra con un doppio aspetto: quando è allegra e scherzosa, senza posa e pretese, ella ricorda volentieri i soggetti, i metri, le melodie dei campi e del prato nativo; li abbellisce di certo, senza però trasformarli tanto da renderli irreconoscibili. In questa schiera è la maggior parte delle melodie medievali date, da altri e da me, come popolari. Ma più di frequente, perchè ciò è vizio dei *parvenus* e della gente nova, quell'arte posa al serio, al grave, esagera sè stessa, e come una contadina arricchita fa pompa dei suoi gioielli, così essa si pavoneggia delle sue rime, dei metri artificiosi, delle melodie sapienti e studiate. Per quanto è della musica, questo sapere e questo studio è evidente che non poteva derivarle che dalle

scuole di musica ecclesiastica. E perciò non solo materialmente la trascrizione in carta, delle melodie trovadoriche, s'è dovuta fare con un sistema di notazione che non risponde affatto alle nuove esigenze tonali; ma anche, negli artisti più riputati, il tipo intimo della melodia ne ha sofferto. Parendo arte vera e augusta soltanto quella delle *scholae* sacre, su .quella s'andò rifoggiando per quant'era possibile la melodia nuova.

Questa efficacia delle scuole, per dir così, di musica ufficiale sulla musica profana è, com'è naturale, più sensibile in quegli artisti (e in Provenza furon troppi) che all'estro e all'ispirazione spontanea preferirono l'artificio, la maestrìa, la pompa. La frase fresca e limpida, simmetricamente ripetuta: la cadenza breve, naturale, quasi sempre sulla tonica: il periodo musicale, e metrico, uniforme e semplice, cedono il passo alla melopea continuata, alla indecisione tonale, alla strofe sapientemente complicata. Vi sono naturalmente delle differenze tra età ed età, e più ancora fra un artista e l'altro. Ma il voler seguire queste molteplici diversità implicherebbe la necessità di una serie numerosa di monografie musicali di singoli trovatori inconciliabile con lo spazio che la *Rivista* mi concede e con l'indole del mio lavoro. Il quale, è bene qui ricordarlo, non è uno studio completo, ma *appunti* e *notizie*. Io non posso spigolare che un numero ristrettissimo di melodie trovadoriche e mi rimarrà inutile non poco materiale, che io metto a disposizione di chi alle omai sacramentali parole *Leben und Werke* vorrà d'ora innanzi aggiungere *und Melodien.*

§ 7.

A segnare il distacco con la musica che precede verrà primo il più artificioso dei poeti di Provenza, Arnaldo Daniello.

Ci rimangono di lui due melodie contenute entrambe nel ms. G. La prima è la musica della sestina: *Lo ferm voler qel cor m'intra*, ed è, a mia notizia, la sola melodia rimastaci di questa forma di poesia, forma di cui Arnaldo è ritenuto l'inventore. È noto quanta stima ne avessero Dante (*Purgat.* XXVI, 115) e il Petrarca: quest'ultimo anzi (stando al Rambaldi, antico comentatore della *Divina Commedia*) confessava che nella *sestina* esso era un vero discepolo e

imitatore del Daniello (1). Non credo che alcuna sestina petrarchesca ci sia giunta musicata, sicchè tanto più accetta sarà questa melodia del suo modello provenzale. La quale, con contrasto singolare all'artificiosità del metro, è di una semplicità strana: il carattere tonale è marcatissimo dal *si* ♭ che in questa poesia il ms. con cura eccezionale nota volta per volta. Il sospetto di aver qui il *canto* di una composizione *con più voci* (o con stromenti) non può a meno di affacciarsi; ma sarei più che riluttante ad accoglierlo. Comunque ciò sia, ecco il documento:

È innegabile in questa melodia la semplicità e la tonalità; ma si sente quel certo che di slegato, quella staccatura tra frase e frase, che dimostra non esser dessa il frutto d'una ispirazione spontanea e unica, ma studiata verso per verso per involgere e vestire la poesia. Sicchè, dove il metro è più artificioso e vario, ivi si avverte di più questa impressione, come nella seguente dello stesso trovatore:

(1) Cfr. Canello, *Vita ed opere del trovatore A. D.*, pag. 56. L'Alighieri accenna ripetutamente (*De vulg. eloq.*, cap. X e XIII) all'abitudine melodica di Arnaldo Daniello, di far tutt'un periodo musicale, senza ritorni o ripetizioni simmetriche.

(2) Il ms. G. di cui seguo il testo, ha qui una sillaba superflua: *qinz el cor;* ho preso la correzione dal ms. A = vaticano 5232.

(3) Il ms. ha sempre il ♭ tranne che qui, e perciò il ♮ è sicuro.

Non vi mancano, come si vede, le frasi felici; come non mancano, del resto, anche in altre melodie di artisti aulici ma non preoccupati dell'artificio e dello sfoggio. Una melodia, per esempio, piena di semplice mestizia, e, nel suo andamento, assai prossima al canto popolare, è questa della più gentile poetessa di Provenza, la Contessa di Dia:

(1) Il ♭ è segnato solo in un luogo (batt. 18ª), ma io credo che debba estendersi ovunque. — Per il testo seguo la lezione di A.

(2) Testo della *Chrest.* del Bartsch, III ediz., p. 69. — Gli accidenti da me notati in alto del rigo credo che li noterebbe, a dispetto del ms. che non li ha, perfino il rigidissimo Coussemaker; ed è una prova di più (se prove bisognassero) della giustezza delle teorie dell'Ambros e del Tiersot già ricordate.

La contessa di Dia fu, dice la biografia, *una bella e buona dama*, innamorata di Rambaldo d'Orange, e a lui diresse le sue poesie. Ma le sue tenere parole e le melodie malinconiche non dovettero toccare il cuore di Rambaldo che prediligeva in arte la preziosità e le *rime ricche ed enigmatiche;* per lo meno il nome della Contessa non è nella biografia di Rambaldo tra le donne da lui amate (2). Anche nelle melodie egli sdegnò le semplici maniere popolari, a giudicarne da quest'unica che c'è rimasta:

---

(1) La finale, più che una parola tronca, vorrebbe una parola piana, e infatti W dà così l'ultimo verso: *Qu'eusse fait vers lui desavinence;* ma non per questo dubiterei dell'autenticità della melodia, come fece l'Appel (*Der Trob. Uc Brunec*, p. 57 e 59, nota). Ad ogni modo se vogliamo privare la gentil Saffo di Provenza di queste poche note di musica, se n'accresce la probabilità che esse sieno un canto popolare aggiustato poi alle parole della poesia.

(2) Rambaldo fiorì circa 1150-73. Cfr. Chabaneau, *Biogr.*, 77-78, 169.

Di Bernart de Ventadorn, loro contemporaneo (fiorì tra il 1145-95), abbiamo già visto la celebre melodia della *Lauseta*. L'avventurosa vita e la grazia ch'ei trovò in varie corti feudali fu già da altri descritta; come musicista egli s'allontana già molto dalla semplicità popolare, pure avendo qua e là frasi di getto e ben modulate; egli è anche il primo di cui abbiamo un numero discreto di melodie, diciannove; e le contenute in più codici attestano, nel complesso, la loro autenticità (1). Qui limitiamoci a riportarne due tra quelle che appunto sono in più manoscritti e nel tempo medesimo possono meglio segnare l'indole del musicista, tra il popolareggiante e lo studiato. La prima è il mesto saluto ch'ei rivolse circa il 1153 al nativo Ventadorn, quand'ei ne fu cacciato dal volubile disamore di Adalasia più forse che dalla gelosia del marito Ebles III:

(1) Per esempio la melodia 7: *Ara no ve* è quasi affatto identica in G e W, e quindi è sospetto R che dà una lezione molto diversa. La 31: *Non es meravilla* è in GW con fortissime differenze, ma derivate da una fonte stessa (la 1ª frase è identica). La 41: *Quan par la flors* è identica (meno pochi melismi) in GRW (*). La *Lauseta* ho già dato, e di altre due parlo nel testo. Le melodie di Bernardo furono reputate *dolcissime* da Boncompagno fiorentino, e, con qualche riserva, possiamo sottoscriverne il giudizio. Cfr. Carducci: *Un poeta d'amore nel secolo XII. Nuova Antologia,* 1881, e Ronconi in *Propugnatore,* 1881.

(2) Testo della *Chrest.* del Bartsch. — Questa melodia è anche in R e nel complesso s'accordano; ecco per esempio la musica dei primi versi:

ma vi sono anche non lievi diversità. R intanto è più alto di chiave, cominciando con un *do* (nell'esempio qui dato ho abbassato tutto di una 4ª); ha poi

(*) Tra G e W c'è una 4ª di distanza; W è spesso in chiave più alta e ne vedremo altri esempi. Superfluo far notare che ciò non turba l'identità melodica; non superfluo, forse, segnalare questa nuova prova del ♯*fa* anche non notato.

Il disegno melodico di questo amoroso addio di Bernardo è del tutto identico all'amoroso lamento, già riferito, della contessa di Dia: prova manifesta del comune attingere alla tradizione melodica popolare, e ciò non solo nello stampo di tutta la frase, ma in molti caratteri particolari, come il giro continuo su poche note, la cadenza malinconica e spesso ripetuta, i frequenti ma punto complicati ornamenti. D'impronta diversa è la melodia seguente che si riferisce al tempo in cui Bernardo era ancora nel castello di Ventadorn, amante e riamato. Tra le varie, questa è una, delle contenute nei tre importanti codici GRW, che meglio potrebbe ad un esame minuto rivelare come le molte differenze di particolari melodici si concordino ad affermare un'originale identità (1). Una frase (13-15) non può a

il 5° verso quasi identico con G, ma il 6° totalmente diverso; forse R ha tralasciato un cambiamento di chiave. Nel 7° verso che deve essere identico al 2° e 4°, è sicuramente erroneo R che ha gli stessi gruppi ma staccati in modo tutto vario; questo specialmente m'ha fatto ritenere G come più corretto e fededegno.

(1) W, come spesso, è più alto di una 5ª; e ciò è un'altra prova della trascuranza di GR i quali in questa melodia non segnano il *si*♭, sebbene esso sia dimostrato necessario da W. Siccome 1-6 deve essere eguale a 7-12, G alla 1-2 è scorretto, come prova R ch'è consono a sè stesso. Peggio W che alla 1 segue in parte la scorrezione di G, e alla 7 vacilla capricciosamente. W poi sbaglia di un intervallo alla 10, che dovrebb'essere *si-do-re* come mostrano RG e come W stesso ha nella 4 che gli corrisponde. Nella 12, G ha fatto ornamentale il *sol* che deve essere nota reale, e perciò la cadenza *fa-re* è errata; è però difficile dire se qui la cadenza doveva scendere al *do* come vorrebbero. G 6 e W 6, oppure

meno di stupire per il suo timbro affatto moderno, e tutt'insieme è un canto che alla metà del secolo XII ispira, pel suo autore, un certo rispetto:

appoggiarsi in *sol-fa* come mostrerebbero R6, R12 e W12. Questo oscillare dei testi fra note ornamentali e reali, ch'è la più frequente causa delle divergenze di lezione, si può vedere anche qui, e per un esempio caratteristico si confrontino RG alla 8. Lascio altre minute osservazioni; feci queste poche per mostrare come anche in musica si può fino a un certo segno ricostruire criticamente l'originale, o almeno rendersi conto delle deviazioni.

(1) Testo di G.

La medesima forma strofica del lamento di Bernart de Ventadorn ha una poesia amorosa di Jaufrè Rudel, signore di Blaia, poesia diretta a un *amore lontano* pel quale Jaufrè sospirò a lungo e che dette origine a una pietosa leggenda (1). Ma nella melodia troviamo minore spontaneità e più ricercati artificî, sebbene il Rudel sia anch'esso tra i più antichi trovatori provenzali (prima del 1147):

(1) Nella poesia tengo il testo del Monaci: *Jaufrè Rudel*, Roma, Lincei, 1894. Una mia traduzione italiana è nel giornale *Per l'Arte*. Parma 1894, N. 7. Ivi sono altre indicazioni bibliografiche per chi voglia informarsi della leggenda.

(2) Questa melodia è anche in RW; X ha il *si♭* in chiave, W ai luoghi ove cade un *si*, R al solito lo trascura; W ha la melodia più alta di una 5ª; e quasi un terzo (tra cui il luogo delle chiavi) gliene manca per una laceratura. Non comunico RW perchè con lievissime differenze sono assolutamente identici al più autorevole X; la sola variante è nel 6° verso:

Del resto il Marcabrus, del quale abbiamo già dato una *pastorella*, e che è più vecchio di Jaufrè, ha già una canzone che ritrae molto dal canto sacro. In questo caso peraltro più che lo studiato artificio, ciò può dipendere dal carattere della poesia che è un *canto di crociata*. Il trovatore incuora i suoi compatrioti ad accorrere numerosi sotto le bandiere del re Alfonso VII di Castiglia, il quale con gli aiuti di molti signori di Catalogna e Provenza e delle repubbliche marinare di Genova e di Pisa, s'apprestava ad assalire Almeria, formidabile porto di rifugio dei pirati mussulmani. Almeria cadde in potere dei Crociati nel 1147; il canto di Marcabrus è dunque un poco anteriore:

(1) Per la poesia e relative circostanze storiche, cfr. Milà: *De los trovadores en España*, pagine 72-77. Qui seguo il testo del Crescini: *Manualetto provenzale*, Verona, 1894, p. 9. Per la esecuzione di questa melodia, come in generale di tutte quelle che più o meno risentono l'arte chiesastica, si può ripetere quel che disse il Tiersot della musica di certe melopee popolari: « si le notateur est arrivé à adopter une mesure, et on le peut toujours, le lecteur ne doit pas se laisser influencer par la régularité apparente des formes écrites; il doit se dire que les barres de séparation sont placées pour la commodité de la lecture, et non pour marquer des divisions exactes; l'indication de mouvement ne peut être autre qu'un *ad libitum* qui laisse toute latitude à l'interprétation » (p. 335).

Tornando ai contemporanei di Bernardo di Ventadorn, o poco di lui più recenti, non si può non accennare al *folle e avventuroso* Pietro Vidal (1175-1215). Abbiamo di lui 12 melodie, e mi duole non averle viste tutte perchè la sua biografia ci dice ch'egli *cantava insuperabilmente bene* e che *fu quegli che fece le più ricche melodie*. Se per *ricche* s'ha da intendere (come per le rime provenzali) *studiate e ornate*, il giudizio può andare: ma se si intende per *dolci* e *soavi*, le orecchie moderne (per quello ch'io ne vidi) darebbero altra sentenza (1). Intanto ecco quella che m'è parsa più accettevole; si tratta della gioiosa canzone che il Vidal intuonò al suo ritorno in Provenza, reduce dalla terza Crociata, alla corte di ser Barral di Marsiglia e di sua moglie Azalaide, ormai placata di un lieve fallo amoroso del pazzo poeta (2):

(1) Conosco, del Vidal, queste melodie: 364, 4 che è in GRX; G è una 4ª sotto RX; si vede la fonte genuina, ma le diversità son tali in tutti tre i ms. da farne tre diverse lezioni, e da renderne molto ipotetica la ricostruzione. *Id.* 11, che è in GRX: GX tranne pochi melismi sono identici, R assai diverso. *Id.* 39, che è in GRW: GW hanno sensibili diversità ma in complesso s'accordano, R si scosta molto di più. Le altre da me viste (*id.* 37, 40, 49) sono *unica*. Queste forti differenze possono forse attestare la ricchezza neumatica delle melodie del Vidal, per i diversi modi con cui i copisti posteriori scioglievano le neume del sec. XII.

(2) *Biogr.*, p. 64: « ..... *un giorno ch'ella era tutta sola in camera* [*Vidal*] *se ne venne al letto di madonna Azalaide, e vistala dormiente, s'inginocchia e le bacia la bocca. Ella sentì il bacio e pensando fosse Barral suo marito, s'alzò ridendo; ma visto ch'era quel matto di Pietro Vidal, cominciò a gridare e a far chiasso,* ecc. ». Nella melodia citata anche il testo è secondo il ms. G.

Nello stesso stile, s'io non m'inganno, è musicata una canzone di Pons de Capdoill (1180-90). È una delle solite poesie amorose, probabilmente diretta ad Alazaide di Mercuer (1):

---

(1) Di Pons abbiamo 4 melodie; tre unica e una in RX (la 375,27): a una 4ª di distanza le due lezioni sono quasi identiche; il testo (con molti errori) e la melodia di R fu data dal Fétis, V 12-13. Nella strofa citata anche il testo è secondo il ms. G.

A giudicare dalla fortunata e rapida carriera, uno degli artisti più riputati in sul principio del secolo XIII dovett'essere Perdigon (1195-1220), il quale, figlio d'un pescatore, e giullare da strada, seppe piacer tanto al Delfino d'Alvernia, che lo ritenne a la sua corte e armatolo cavaliere gli conferì feudi e rendite. Pare che non si mostrasse troppo grato ai suoi benefattori; certo egli finì l'avventurosa vita in convento. Come poeta egli è uno dei più abili a sfaccettare le idee omai trite e convenzionali della scienza amorosa cavalleresca, e come musico, a giudicàrne dal poco che abbiamo (1), è il tipo dello stile pensato, riflesso e cesellato, ma freddo e senz'anima, di quello stile che pare il preferito e quasi il solo usato dai grandi artisti della prima metà di quel secolo. Ecco una delle sue melodie ove, in difetto dell'ispirazione, mi pare si scorga un timido tentativo di accordare l'espressione musicale al significato generale del testo:

(1) Tre sole melodie in G; una di esse (370,14) è anche in X, e la lezione è nei due manoscritti identica. Della strofa citata anche il testo è secondo G.

I trovatori provenzali, che della prima metà del secolo XIII fecero un'epoca memorabile nella storia della letteratura e dell'arte, come Arnaldo di Mareuil, Folchetto di Marsiglia, Gaucelmo Faidit, Aimerico di Peguilhan, esigerebbero una trattazione che esorbita i limiti di questi miei appunti. Auguro vengano presto delle speciali monografie a illustrare l'arte loro anche dal lato musicale; nel complesso io credo che si riconoscerà sempre più il loro convenzionalismo anche melodico, l'allontanamento sempre più marcato dai moduli popolari, la ricerca e spesso l'affettazione e l'esagerazione degli effetti di voce. Non potremo mai, disgraziatamente, renderci intero conto del come fossero accompagnate, o con mezzi vocali o stromentali, queste melodie; ma che anche in questo accompagnamento si ottenessero effetti sempre più studiati e artificiosi, alcuni indizii indurrebbero a supporlo (1).

(1) Che le melodie avessero un accompagnamento musicale è certo dalle biografie stesse; che esso si limitasse a sonare all'unisono già dissi che mi pare impossibile. I trovatori non avevano bisogno d'inventare essi gli elementi dell'armonia; il secolo XIII è per eccellenza il secolo del *discantus*, e i *discantores*, per barbari che ci sembrino, fecero fare all'arte rapidi e lunghi passi. So bene che il *discantus* importa la misura musicale, per fissar la quale tanto sudarono i trattatisti, e poi i moderni a intenderli; e la monodia trovadorica non ha misura rigorosa (già dissi che valore si debba dare alle nostre divisioni di battute). Ma il fatto è che gli intervalli armonici di 5ª, di 4ª, di 6ª e anche di 3ª eran noti e usati: e che ci vuol di più a sorreggere una voce sola? Inoltre, in quasi tutte le melodie trovadoriche è evidente la cura di finire con tale cadenza che conduca naturalmente a non perdere l'intonazione (unisono, 5ª o 4ª); ma alcune chiudono con una caratteristica finale in 2ª che chiama, direi, quasi irresistibilmente una cadenza stromentale sulla tonica (v. per es. la melodia poco sopra riportata di Pons de Capdoill e molte di Peirol più oltre, e cfr. un passo importante in Tiersot, *op. cit.*, 414-15); in questo caso mi par sicuro che lo strumento o non fosse all'unisono o, se c'era, dopo finito il canto continuasse la modulazione per conto suo ritornando esso alla tonica: e questo è nè più nè meno che accompagnamento. C'è poi un passo curioso nella biografia dei quattro fratelli d'Uisel:

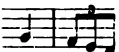
Un debito di coscienza m'induce a far qui un'eccezione per Gaucelmo Faidit, col riferire una sua melodia: quella del compianto per la morte di Riccardo Cordileone. Quando io, parecchi mesi or sono, scrissi in principio di quest'articolo (v. Anno II, fascicolo I, pag. 4) che avevo assai dubbi sul copista medievale di η, e che nella traduzione dell'Ambros c'erano delle cose fuor d'ogni stile e una finale affatto insolita, non avevo copia dell'originale η e scrivevo così dietro il confronto di GWX e per una certa pratica ormai acquistata di melodie trovadoriche. Ma non avrei creduto che una copia quasi facsimile di η (ch'io debbo alla squisita e inesauribile bontà del professor Ernesto Monaci) avrebbe così eloquentemente confermato i miei dubbi e le mie osservazioni. Il copista, per la trascuranza nei giusti intervalli, per la slegatura incoerente delle neume, se non raggiunge almeno s'accosta molto alla magnifica ignoranza del copista del Chigiano; ma, da parte sua, anche l'Ambros non poteva fraintendere peggio. Molte incertezze di lettura lo han tratto a sviste, che non sono evitabili che col confronto degli altri tre manoscritti; e quindi non imputabili all'Ambros che aveva dinanzi un testo solo; ma un errore tutto suo è d'aver tradotto la musica senza occuparsi del testo poetico di η: anzi forse senza neppur copiarlo, perchè vedo che vi ha posto sotto il testo nella lezione volgata e comune. Così egli, non intendente il provenzale, ha errato completamente la quadratura del pezzo, la sovrapposizione delle note alle sillabe, e però è colpa sua se *retraire* si canta su due note e *paire* su una, se alla fine restandogli molte note vuote ha ripetuto, con esempio unico in tutta la musica trovadorica, l'ultimo verso della strofa. Altre minute osservazioni troveranno posto in nota; intanto ecco le varie lezioni di questo famoso *compianto:*

« *tutti quattro erano trovatori: ser Guido trovava le buone canzoni, ser Elia le tenzoni cortesi e ser Ebles le tenzoni a dileggio; messer Pietro poi* DISCANTAVA *tutto quanto essi trovavano* ». In provenzale, *descantar* (come mi scrive cortesemente l'amico E. Levy) ha varî sensi: e tra gli altri anche quello solito di apporre una linea armonica a una linea melodica già fissata. Mi pare che è proprio questo il senso che, nelle citate parole, si presenta alla mente pel primo. Inoltre io sospetto che il *descort* (discordo) fosse di regola armonizzato con *discantus:* su questo punto, ritornerò in altro luogo.

(1) Per le note 1-11 vedi avanti pag. 260.

con deu - roit plain - dre en plo - rant Co-vent o - ir en chan-
deit toz ior . . . . . . plo - ran Mest bel a dir en chan-
eu de - gra dir en plo - ran Ma-ven a dir en chan-
(4) dei toz jors plein-dre en (6) plo - rant Ma-vient a dir en chan-
dei toz jors plai - gner plo - ran M'a - ven a dir en
tant et re - trai - - - re Qan cil qe - - stoit de va-
. . . . . trai - - - re Que cil qui es des va-
tan e re - trai - - - re Qe cil qe - - ra de va
(7) tant et re - trai - - - re Que cil qui est de va -
chan - tar (sic) et re - traire Et cel q'e - ra di va -

lor chief et pai - - - - re Li rich va - lens Ri-chas
lens . . . . re Lou reis va - lens Ri-chas
lors cap e pai - - - - re Lo ric va - len Ri-chart
lur chieff et pai - re Le ris va - lenz Ri-charz
- louar chief et paire Li reis va - - lenz Ri -
reis des En - gles Es morz. He diex qals deus
reis des En - gles Es morz. He - las qual del
rei dels En - gles Es morz. A deus qal per-
roi des En - gleis Est morz. Oi deus quer per-
zard reis des En - gles Es morz ai Deus cals par-te et

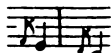
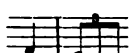
(8)
et qals per - te con[es] ? e-streins moz sal-va- ges a o -
et con per - dens Con e - straig mot et sal - va - ge a au -
da e qal dan es Con e - straing mot con sal- va - ge ad au -
(9)
(10)
te et que dans est Et cum dur mot cum sau - va - ge a u -
cal · dam. es Con e-straing mout et can greu per au -
ir Molt a dur cuer nus hom qel pot sof - frir
zir Cum a dur cor tals hom qui pot su - frir
zir Ben a dur cor toz hom qel pot sof - frir
(11)
ir Bien a dur guer toz hom que puet sof - frir
dir Ben a dur cor toz hom qi po sof - - - frir
Ben a dur cor toz hom qi po sof - - frir

In questo compianto pure traspare, a me sembra, l'intenzione di illustrare musicalmente il significato delle parole; chè com'è proprio di questo genere, il sentimento del dolore si ripete anche nelle strofe seguenti.

---

(1) Nel testo e melodia di W, essendo stato tagliato il lembo sinistro del foglio per avere la miniatura, mancano alcune note e sillabe, che segno con interrogativo.

(2) In η il primo verso, con la sua melodia, è ripetuto perchè il copista credette che anche il secondo verso si cantasse su le stesse note del primo. Accortosi dell'errore tornò da capo; ma questa seconda volta s'è scordato una nota, un *do*, che è necessario e che egli stesso dapprima aveva messo. — Tutto il primo verso in η è a una 3ª di distanza dagli altri codici che tutti cominciano con *la*; ma credo a uno sbaglio di chiave. Salvo questa variante, qui η si accorda sensibilmente con W. Delle due traduzioni di η la superiore è mia, l'inferiore dell'Ambros.

(3) Il copista invece di *El* ha messo *Et le*, sbagliando così il verso e ripetendo due volte il *la*; ho corretto perchè è un errore evidente.

(4) Forse la neuma che il copista sciolse nei due gruppi era invece da risolvere così come mostrano XW.

(5) Qui comincia un rigo e probabilmente mutava chiave (una 3ª più basso) fino al rigo seguente che incomincia dov'è l'altro punto interrogativo.

(6) Il copista ha creduto che *pleindre en* conti per tre sillabe, e però ha qui aggiunto un *do* superfluo che io non ho notato.

(7) Io ho tradotto letteralmente, ma nelle 2 battute e mezzo: *et retraire Que cil qui* ci doveva essere nell'originale un mutamento di chiave. Infatti il copista segna qui un ♭ che dovrebbe funzionare da chiave (*si*♭); ma è un segnaccio così largo che non si capisce a che spazio si riferisca.

(8) Il verso è sbagliato (forse *Con* voleva dopo *es*, al v. seguente); anche la melodia è sospetta: *estreins mos* pare ripeta le neume di *qals perte*, il che è contradetto da tutti gli altri; nell'originale di X c'era forse qui o lacuna o confusione.

(9) Come alla nota 6, il copista ha creduto che *perte et* conti per tre sillabe, e ha qui aggiunto un *mi* superfluo ch'io non ho notato.

(10) Come alla nota 4, la neuma che il copista sciolse nei gruppi era forse da risolvere così come mostra l'andamento di WG.

(11) Qui η certamente sbaglia chiave fino al *la* di *puet;* l'Ambros infatti ha letto una 3ª più basso; ma, oltre all'arbitrio, neppur così c'è accordo con XWG che in questo verso sono di un'eloquente identità.

(Continua).

ANTONIO RESTORI.

Due melodrammi inediti di Apostolo Zeno.

Per quanto non indipendente, è pur sempre il melodramma una forma d'arte che è mestieri prendere in considerazione, quando si voglia studiare nella sua totalità lo sviluppo della coltura letteraria d'un popolo. Specialmente perchè esso segue passo a passo attraverso i tempi, le altre forme letterarie: è il fratello minore della tragedia e della commedia, spesso figlio della storia, del poema, del romanzo; non di rado dà nuova vita anche alla novella drammatizzandola. E variando più o meno, secondo il variare di quelle forme d'arte e del gusto del pubblico per esse, quantunque ne' limiti concessigli si restringa, con l'aiuto della musica allarga i quadri che riproduce, ne arricchisce le tinte, ne rinnova il colorito, ne idealizza le figure. Non dubbia importanza ha poi nella storia della musica, per la popolarità e pel favore di che il teatro d'opera ha goduto sempre presso le nazioni civili. Ora, se il melodramma non è da dimenticare, e se è giusto considerare ogni forma d'arte non solo ne' capolavori dei maggiori ingegni, ma bensì ancora nelle opere dei minori che dànno modo a formarsi un più equo criterio di quelle de' grandi, devesi seguire anche pel melodramma lo stesso procedimento.

Ma in Italia, specialmente per l'opera seria, non si usa risalire al di là del Metastasio, che in generale è ritenuto autore di un rivolgimento essenziale ed organico ne' drammi per musica, e de' suoi predecessori poco o incompiutamente si fa menzione. Fra questi, in

fessa l'inganno e le chiede perdono. Essa omai l'ama, e quindi non può condannare una finzione giustificata dall'amore, però vuol essere subito condotta alla reggia mentre Mitradate vorrebbe trattenerla, e Mitradate, uscita la principessa, rompe in lamenti, ma le parole della madre, che di nascosto tutto ha udito, e gli promette la fanciulla ed il trono, rialzano un poco il suo spirito abbattuto. Egli dice che non aspira a regnare, perchè sa che ogni diritto è di Oroferne: non vuole che Demetriade. Uscito Mitradate, Antiochide ha un colloquio col vero padre di Oroferne, il satrapo Arsamo. Costui fu il di lei confidente nella sostituzione perpetrata: ora essa bramando il trono pel figlio legittimo, tenta d'indurre Arsamo a palesare la verità. Ma costui ripone ogni ambizione ed ha ogni tornaconto nel mantenere il silenzio, e nega recisamente di svelare l'inganno, tanto più che nessun complice della trama può ormai addursi a testimonio; l'unico che rimaneva, la moglie di Arsamo, è morta, e se Antiochide parlerà, egli potrà smentirla senza alcun timore. Antiochide giura dal canto suo di voler persuadere il marito con qualsiasi mezzo.

Nell'atto II ci troviamo trasportati a Mazaca, nella reggia di Ariarato. Il re si lamenta con sua figlia Eudamia, della poca propensione che Antiochide dimostra al matrimonio di Oroferne. Questi, partito Ariarato, si duole a sua volta con Eudamia, perchè voglion costringerlo a nozze alle quali non si sente inclinato. Dichiara alla creduta sorella che ama lei, e questa, pigliando la cosa in ischerzo, fugge. Intanto Oroferne viene a sapere che Demetriade e Mitradate si amano, e se ne appella ad Ariarato. Il re vuol punire il colpevole, ma Oroferne, che ha parlato non coll'intenzione di nuocere al fratello, ma allo scopo d'avere una giustificazione per opporsi ai legami che gli vogliono imporre, dice che si riterrà vendicato se Demetriade sposerà Mitradate. Il re si consiglia con Arsamo: poi che Oroferne non vuol saperne di matrimonio, abbia il trono che gli vien di diritto, e la principessa di Bitinia sia di Mitradate. Ma ad Arsamo preme che suo figlio si leghi a Demetriade, poichè Mitradate più tardi potrebbe far contro il fratello coll'appoggio del re di Bitinia, quando ne impalmasse la figlia, e combatte perciò la proposta di Ariarato, il quale, confidando pienamente in Arsamo, si decide a seguire il suo consiglio, mentre Antiochide tenta invano di opporsi.

Nel terzo atto la scena rappresenta « un giardino reale con la

eduta in lontano del monte Argeo ». Oroferne, Demetriade e Miradate s'accordano di cooperare per raggiungere i loro scopi differenti. Oroferne, non volendo per ora confessare che ama Eudamia, lice che è preso di Argene, figlia di Arsamo. Viene Antiochide e svela a Mitradate, rimasto solo in iscena, che Oroferne non è suo fratello, ma figlio del satrapo, e Mitradate ricusa di prestar fede alle sue parole. Liceste consiglia la regina a rivelare il segreto ad Ariarato, ed essa risponde che lo ha già fatto col mezzo della sua confidente Barsina. E capita il re, al quale la notizia ha fatta molta impressione, ma dubita ancora della realtà del fatto: interroga Arsamo, e per convincersi propone al satrapo il matrimonio di Oroferne con Argene, certo che qualora Arsamo fosse veramente il padre di Oroferne, impedirebbe che si celebrassero le nozze fra due fratelli. Il satrapo, colto al laccio, non però si turba, ed acconsente al nodo, mentre Antiochide inorridisce.

Il principio del quarto atto si svolge in un « atrio chiuso nel prospetto », e si apre con due scene successive: nella prima Oroferne, parlando d'amore ad Eudamia, le dice ch'egli ritiene per certo d'esser figlio di Arsamo, nella seconda Oroferne stesso vuol far confessare al satrapo, che costantemente nega, la verità. Ed intanto s'è riunito il consiglio dei Grandi, al quale Ariarato sottoporrà la controversia tra Antiochide ed Arsamo. Si apre il prospetto dell'atrio ed appare la sala del trono dove dee tenersi il giudizio. Liceste, il segretario del regno, legge il bando d'esiglio per chiunque sia convinto di falsità in danno dello stato e del re. Parlano Antiochide ed Arsamo, il quale impudentemente accusa di frode Antiochide, e dimostra che Oroferne è figlio di Ariarato. La regina, non potendo addurre nessun testimonio per convincere i giudici, non è creduta, ed abbandona disperata la sala, nella quale non rimangono che i satrapi per decidere sulla sentenza da pronunziare.

Nel V atto ci troviamo in una « galleria corrispondente agli appartamenti di Demetriade ». — A Mitradate è consegnato da Liceste un foglio in cui Aspasia, moglie di Arsamo, ha, prima di morire, confessato l'inganno di cui era stata complice. Mitradate dubita ancora, credendo falso il documento, e lo mostra ad Oroferne dicendogli: Si trama una congiura contro di te! Ma Oroferne invece è esultante, poichè quella prova favorisce la sua passione per Eudamia.

Cangia la scena rappresentando « un luogo magnifico al quale si scende da logge reali ». Viene Ariarato insieme ai Satrapi che condannarono Antiochide all'esiglio. La regina a cui è mostrata la sentenza la lacera, e agli ultimi tentativi di Ariarato che la invita a dichiarare Oroferne figlio suo, onde sfuggire alla condanna, essa risponde sdegnosamente che sceglie piuttosto l'esiglio.

Qui l'azione è troncata, ma il fine di essa s'immagina facilmente, tanto più che di regola doveva essere sempre lieto. Il foglio di Aspasia convincerà Ariarato, Antiochide sarà giustificata, Mitradate riacquisterà i suoi diritti al trono ed avrà Demetriade, Oroferne sposerà Eudamia, ed Arsamo sarà condannato all'esiglio, o fors'anco, a simiglianza di altri traditori introdotti dal Nostro nei suoi melodrammi, otterrà il perdono, per non turbare la comune allegrezza.

***

Come si può vedere, il nudo argomento attinto a Diodoro fu sviluppato ampiamente dallo Zeno nello svolgimento del suo melodramma. Dei due figli supposti ricordati dallo storico, Ariarato ed Oroferne, il poeta non accetta che il secondo ed una soltanto delle due figlie legittime, per non introdurre troppi personaggi sulla scena e per evitare le difficoltà nell'intreccio. In Diodoro poi non si accenna nemmeno a principio di dramma: tutto si compone pacificamente, e quindi, eccetto il motivo della sostituzione fatta da Antiochide, il resto è invenzione dello Zeno. È quindi il caso di notare anco una volta, come al Nostro non facesse difetto una certa genialità di fantasia, mentre gli era sufficiente inspirarsi ad un arido cenno, per tessere un viluppo drammatico.

Considerando ora l'esecuzione del lavoro, è da osservare che, contro il vizio dell'epoca, sobrio ne apparisce l'allestimento scenico, e preparato con molta chiarezza l'intreccio. La ferma decisione di Antiochide che vuol palesare al marito la sostituzione avvenuta, l'interesse di Arsamo a tener celato l'inganno, l'amore di Mitradate per Demetriade, son presentati senza sforzo fin dal principio, e nello stesso tempo senza nuocere all'interesse dello svolgimento. La figura di Antiochide poi, la principale nell'azione, ha un colorito spiccato ed umano. A questo carattere si può ravvicinare quello di Palmira, trat-

teggiato già dallo Zeno nell'*Ormisda* (1721). È l'amore materno, quello che spinge queste due donne ad agire. Ma, mentre Palmira, anche con mezzi crudeli, cerca di far di tutto presso il marito onde Arsace figlio suo ottenga il diadema in luogo di Cosroe, figlio del primo letto, e ciò operando non ha a rimproverarsi alcuna colpa pel passato, quindi non arrischia nulla e commette un'ingiustizia palese soppiantando l'uno all'altro due fratelli per sangue, Antiochide, sfidando la collera del marito già mistificato, si studia di reintegrare nei suoi diritti il figlio legittimo spogliato dal supposto, e non con mezzi illeciti, ma dichiarando la verità ed appellandosi alla giustizia. Inoltre si trova in condizioni più difficili di Palmira. Costei ha l'appoggio del traditore Erismeno suo confidente, che ne agevola i disegni, calunniando Cosroe presso il padre; Antiochide trova un ostacolo insormontabile in Arsamo che mente ai danni di lei, e non è creduta neppure da suo figlio; Arsamo stesso è poi un carattere spiccato di per sè, in quanto è disonesto e malvagio per amore del figlio suo, il creduto erede del trono.

Anche Sallustio nell'*Alessandro Severo* (1717), Griselda ed Engelberta ne' due drammi omonimi (1701-1709), Euridice nell'*Aminta* (1703) sono dipinti dal poeta in armonia al carattere di Antiochide nella lotta che debbono sostenere contro le frodi e le perfidie di cui son vittime; ma son vittime passive di basse calunnie tramate dalla gelosia del potere o dalla vendetta di un amante deluso: la moglie di Ariarato invece è vittima del suo amor figliale che la spinge a cozzare contro un altro amor figliale: e questa lotta fra due sentimenti egualmente forti ed egualmente giustificabili offre un efficace contrasto ed umanamente vero.

Lo Zeno, il quale, come si rileva dai manoscritti, aveva dapprima intitolato il dramma: « *Ariarato* », corresse poi e sostituì al primo nome quello di « *Antiochide* » accorgendosi che la figura della regina gli era riuscita la principale nel quadro. Infatti in essa è imperniata tutta l'azione; l'elemento amoroso, movente di quasi tutti gli intrecci degli altri melodrammi, è relegato qui in luogo secondario: Oroferne, di cui le aspirazioni facilitano la via a Mitradate, non dà motivo a contrasti, nè fu introdotta l'agnizione del figlio supposto (artificio tanto comune ne' melodrammi dell'epoca), per accrescere l'interesse. Insomma l'azione è ricondotta tutta quanta ad un solo punto, e l'as-

senza di ogni affastellamento nell'intreccio è un pregio notevole, se si ha riguardo al barocchismo che a' tempi del poeta predominava in questo genere di lavori. Può riescire un po' strano che Liceste attenda che Antiochide sia già condannata, per consegnare a Mitridate la prova testimoniale di Aspasia che annulla le dichiarazioni di Arsamo. Ma ciò si potrebbe giustificare notando che Liceste non sa che Oroferne rinunzia allegramente al trono amando Eudamia, e però tiene celata tanto tempo la prova, per non inimicarsi colui che apparisce il legittimo successore di Ariarato. Soltanto dopo la scena del giudizio, rimproverandogli la coscienza la condanna di Antiochide, mette in luce il documento.

La parte lirica del melodramma presenta qualche saggio discreto. Ad es. alla scena 7ª dell'atto III, dove Antiochide si rivolge ad Arsamo:

> No, chè al suo fonte, o perfido,
> Pria il rivo ascenderà,
> Pria le cimmerie tenebre
> La luce produrrà,
> Che a sì indegna viltà l'alma consenta!
> Esule, abbietta, esanime,
> Empio, per te ne andrò,
> Ma sì vil non cadrò ch'altri nol senta!

L'aria di Liceste nella scena 3ª dell'atto I:

> Non m'intendi, non vedi, e t'aggiri
> Qual suol passeggero — che fuor di sentiero
> Perde il giorno, l'ardire e la spene;
> Ma se raggio risplendere ei miri
> Di tremula face — là corre ed ha pace
> E gli errori si scorda e le pene

ricorda quella di Gamari in fine alla prima parte dell'*Isacco* del Metastasio:

> Siam passeggeri erranti
> Fra i venti e le procelle,
> Ecco le nostre stelle,
> Queste dobbiam seguir.
> Con tal soccorso appresso,
> Chi perderà sè stesso?
> Con tanta luce avanti,
> Chi si vorrà smarrir?

E non prive di naturalezza son le parole di Eudamia ad Ariarato, nella scena 1ª dell'atto II, colle quali essa si studia di giustificare presso il padre la poca inclinazione di Oroferne per Demetriade:

L'amor non entra, o sire,
Che per gradi in un'alma; i primi sguardi
Frena il rossor, regge l'ossequio. Un qualche
Spazio ai teneri affetti
Giust'è che si conceda. Io così penso
Ne la scuola d'amor, benchè inesperta.

***

Abbandoniamo l'Oriente e dalla Cappadocia trasportiamoci in Italia e precisamente a Minturno, nella Terra di Lavoro, dove si svolgono gli episodî del « *Cajo Mario* ». — Al cominciare dell'atto I del melodramma, il vincitore dei Cimbri incatenato, sbarca insieme alla moglie Giulia sulle paludi di Minturno dove lo abbandonano i soldati di Silla che lo han fatto prigioniero nella fuga. Il cavaliere Metello, partigiano di Silla, che abitava in quei pressi la capanna di un pescatore, per amore di Giulia che celatamente adora, offre un ricovero ai due disgraziati, onde salvarli dai soldati di Geminio, il governatore sillano della città. Li nasconde pertanto in casa sua, ma mentre sta provvedendo alla loro fuga, ecco una schiera comandata da Gelone, il confidente di Geminio, che viene in cerca del proscritto. Metello, mosso da un sentimento generoso, vorrebbe farsi arrestare in luogo di Mario, ma questi esce dalla capanna, si fa riconoscere, e parte in mezzo alle guardie affidando la moglie alla lealtà di Metello. Giulia accorre e non trovando più lo sposo si dà alla disperazione: Metello cerca di confortarla, promettendole il suo aiuto per liberare Mario, mentre giura a sè stesso che non abuserà giammai della sua posizione rispetto a una donna che ama, ma che tuttavia, da uomo leale, deve rispettare.

La scena del secondo atto rappresenta l'interno della casa di Fannia, in Minturno. La dama romana è nemica in apparenza, ma in segreto è invaghita di Mario. Essa è poi vagheggiata da Planco, decemviro dei minturnesi, che è disposto a tutto pur di compiacerla. A Geminio, il quale con Gelone, che abborre particolarmente Mario, essendo uno dei Cimbri sconfitti dal gran capitano, si gloria della

presa fatta, Fannia chiede le sia affidato il prigioniero, col pretesto di voler sfogare su di lui tutto il suo odio. Geminio, il quale anch'egli ha un debole per Fannia, non si oppone ai suoi desiderî. Uscita la dama, entra Metello, e, fedele alle promesse fatte a Giulia, cerca di dissuadere il feroce Geminio dall'inveire contro Mario. Ma il governatore, che pensa al favore che acquisterà presso Silla sopprimendo un nemico così formidabile, non è punto disposto all'indulgenza: anzi si meraviglia che un partigiano di Silla parli in difesa del prigioniero:

Tal mi parla Metello
E per Mario mi parla?

e parte troncando il colloquio. Giulia che di nascosto tutto ha udito, esce e ringrazia Metello della sua generosità. E quindi ha luogo il duetto fra Mario e Fannia. Essa dovrebbe odiarlo perchè fu disprezzata per Giulia. Mario le dice: Vendicati e fammi uccidere. Vedrai come mi vendicherò, risponde Fannia. Succede l'incontro tra la dama romana e Giulia travestita da uomo, presentata da Metello che la fa passare per Acilio, il servo della moglie di Mario. Fannia chiede al supposto Acilio, come i due sposi siano stati fatti prigionieri, e Acilio, dopo aver tutto narrato, chiude dicendo che Giulia non potendo sopportare tante sventure, morì, e consegna alla matrona un anello appartenente alla sua signora. Ritorna a Fannia la speranza di ricondurre Mario a sè, ora che crede soppressa la rivale; userà pertanto della sua influenza su Geminio per salvare l'oggetto dell'amor suo.

Per la 1ª parte dell'atto III, la scena è la « Curia pubblica di Minturno ». Planco, decemviro dei Minturnesi, ha avuto incarico da Fannia, che egli vagheggia, di sostenere la causa di Mario. Radunatosi il popolo, Metello parla a favore del prigioniero, ma giunge intanto Geminio con una lettera di Silla, nella quale è scritta la sentenza di morte. Geminio poi incarica Gelone di sorvegliar bene Mario ed anche Fannia intorno a cui nutre sospetto.

Cangia la scena rappresentando: « logge di verdura ». — Fannia racconta a Mario la imaginaria fine di Giulia e gli mostra l'anello avuto dal finto servo Acilio. Mario si duole amaramente della perdita della consorte, e desidera vedere il servo: questi si presenta, e Mario

riconosce in lui Giulia, ma sa nascondere a Fannia le sue impressioni. Costei gli offre anche una volta il suo amore; se egli lo accetta essa lo salverà dalla morte. Il prigioniero la respinge e Fannia parte sdegnosa e minacciante, ma senza sospettare di Acilio. E una scena di affetto tra i due sposi chiude quest'atto.

Nel IV, ci troviamo nella « camera di Fannia ». — Essa incarica il finto Acilio di parlare a Mario in suo favore. Acilio a malincuore lo fa, ma Mario risponde così sprezzantemente, che Fannia, la quale stava in ascolto, esce rimproverandolo di trascurare così indegnamente l'amore ch'essa nutre per lui. E in questo punto esce pure inaspettatamente Geminio, che messo in guardia da Gelone, il quale aveva scoperto l'inganno di Giulia e l'affetto nascosto di Fannia, smaschera le due donne. Mario è condotto via tra le guardie, Giulia è fatta custodire nelle sue stanze, e restano Geminio e Fannia piena d'ira e di dispetto. La matrona giunge a promettere il suo affetto al favorito di Silla, se egli salverà il prigioniero. Ma Geminio, innamorato assai, ma assai più ambizioso, ordina invece a Gelone di uccider Mario. Metello cerca di dissuadere colle minaccie Gelone dall'eseguire il comando, ma nulla ottiene.

« Una prigione orrida » è la scena dell'atto V. Mario è incatenato. Fannia viene a lui e gli dice: Se ho insistito tanto supplicandoti di ricambiare il mio amore e attirandomi un secondo rifiuto, fu perchè io credeva seriamente che tua moglie fosse morta. Ora, non potendoti offrire altra consolazione, ti conduco Giulia che ti darà qualche sollievo. E lascia i due sposi insieme. Giulia spera ancora nell'aiuto di Metello: Mario dimostra molta fermezza d'animo e sprezza la morte. Finalmente Giulia è obbligata a partire ed entra Gelone che ha l'incarico di uccidere il prigioniero. Mario gli grida: Tu scellerato, hai ardire di uccidere Mario? E il barbaro spaventato getta la spada e fugge. Mario interpreta il terrore di Gelone, opera degli Dei e comincia a sorridergli ancora qualche speranza. In questo viene Metello a toglierlo di prigione, annunziandogli che il popolo si è dichiarato contro Silla ed ha imprigionato Geminio. La scena cangia, rappresentando la « piazza pubblica di Minturno ». Mario vien portato in trionfo. Fannia si dà pace e cede alle insistenze di Planco, Metello si compiace seco stesso di aver operato da uomo leale soffocando l'amore che nutriva per Giulia, Geminio ottiene la libertà

e viene rimandato a Silla; si perdona pure a Gelone. E il dramma, secondo l'uso del tempo, lietamente finisce.

***

Le vicende di Mario a Minturno sono raccontate da ***Plutarco*** nella vita dell'eroe al § 37 e segg. La figura di Fannia fu quella senza dubbio che invogliò il poeta a tessere il melodramma, sebbene nella narrazione di Plutarco manchi affatto il lato drammatico, tutto invenzione del Nostro. Lo scrittore greco dice che Fannia (a cui Mario, tratto prigioniero a Minturno, era stato affidato, poichè si credeva che essa non fosse ben disposta verso di lui essendo stata in passato condannata per atimia dallo stesso Mario ad una multa) « non si atteggiò a persona ingiuriata, ma appena vide Mario, lontano dal serbargli rancore, ne ebbe cura secondo le circostanze presenti e lo incoraggiava..... » E più avanti riferisce che confidandosi a Fannia, Mario « si riposava avendo comandato di chiudere la porta della casa ». — Non era difficile, dopo ciò, imaginare Fannia innamorata di Mario; ma quest'amore così comodo, non offrendo contrasti, non avrebbe potuto servire ad un intreccio drammatico, tanto più che l'episodio del Cimbro, spaventato all'idea di uccidere il gran condottiero (episodio ricavato dal § 39 della *Vita* in Plutarco), quantunque drammatico, non poteva esser fatto base e perno dell'azione perchè non suscettibile di sviluppo. Ecco giustificata quindi l'introduzione del personaggio di Giulia. Mario non viene abbandonato più solo, sulla spiaggia di Minturno, ma ha con sè la sposa. Il lavoratore della palude, che in Plutarco cerca di nascondere il fuggitivo, è nobilitato dal nostro e diventa il cavaliere Metello, il disinteressato amante di Giulia. Non esiste più accordo tra Mario e Fannia, e la causa dell'antica ruggine fra essi due non è più la vecchia condanna per atimia, ma l'amore sprezzato della matrona. Il motivo drammatico ora c'è e si sviluppa sopratutto tra le due donne e Mario; gli altri personaggi formano lo sfondo del quadro, e fra questi ultimi uno dei più spiccati è Geminio, mentre Metello e Planco sono piuttosto freddi e scoloriti.

Nel « *Caio Mario* » troviamo, com'è naturale, situazioni che ricordano quelle d'altri melodrammi dello Zeno e riappaiono poi nei me-

lodrammi del Metastasio. Fannia che invita Planco a maneggiarsi in favor di Mario che la disprezza, agisce come Ismene nell'*Euristeo* (1724); essa ama colui che dovrebbe odiare, come Rosimonda nel *Faramondo* (1699); è generosa come Onoria nell'*Ezio* del Metastasio, la quale, quantunque non amata da Ezio invaghito di Fulvia, mette in opra tutti i mezzi per farlo apparire ingiustamente accusato. Il far travestire le donne da uomo era artificio comune; fu adoperato dal Nostro in parecchi suoi drammi, e ne fece largo uso anche il Metastasio, nella *Semiramide riconosciuta* del quale (1729) diviene senz'altro base dell'azione, mentre di solito negli altri intrecci ove ricorre ha un'importanza secondaria.

Un'impronta speciale vien data a questo melodramma dal carattere del protagonista di cui le gesta furono sempre tanto popolari, ma come concezione esso è inferiore all'*Antiochide*, in cui è molto più efficace il contrasto delle passioni. — Troviamo nondimeno qualche buon tratto lirico ne' due atti verseggiati. Ad es. nell'aria di Marcello (scena 6ª, atto I):

Amante mio core,
Sospiro d'amore
Non parta da te;
Per lui non avresti
Conforto al dolore,
Ma vil tradiresti
La gloria e la fè;

e nell'aria di Fannia (atto II, scena 3ª):

Non dico ancora
Che il cor ti adora,
Ma quando in calma
Sarà quest'alma,
Lo dirò allora .....
(Ma non a te!)
Petto in cui l'ira
Freme e sospira
Stabil ricetto
Di dolce affetto
Giammai non è.

È pure da notare la sobrietà del falso racconto che il supposto Acilio fa della morte di Giulia (scena 8ª, atto II), racconto il quale

Invece non colle solite lungaggini o i soliti paragoni, ma con semplicità di espressione:

> Pria tir volendo, oh Dio,
> Mi [illegible] in braccio — sospiro e [illegible] —

* * *

Così il mio modestissimo esame è finito. Questi due melodrammi inediti, che sebbene non siano opere d'arte, hanno tuttavia in sè qualche pregio, illustrino con novelli esempi il vero merito dello Zeno di fronte a quello del Metastasio.

L. Pistorelli.

Arte contemporanea

PRIMI ESPERIMENTI INTORNO ALL'INFLUENZA DELLA MUSICA SULLA CIRCOLAZIONE DEL SANGUE NEL CERVELLO DELL'UOMO.

(CON 12 FIGURE).

Gli studi fisiologici sulla circolazione del sangue nel cervello, da alcune fortunate pubblicazioni di scienza popolare, furono divulgati in Italia anche al di fuori del ceto medico; per ciò non giungerà affatto nuova, nè difficile, per i profani alla fisiologia, la descrizione della tecnica di sperimento.

Emanuel Favre, d'anni 13, di Bramans (Savoia).

Il lettore, in qualche ora di solitaria meditazione, sedendo, con una gamba a cavalcioni e pendula sul ginocchio dell'altra, s'è forse

avveduto d'un limitatissimo movimento ritmico del piede sospeso: se allora avesse pensato di tastarsi il polso, avrebbe còlto un sincronismo tra il palpito di quello e l'andirivieni della gamba pendente. È il cuore che, dirò così, batte il tempo con la gamba. Ad ogni contrazione del muscolo cardiaco, un nuovo fiotto di sangue è gittato con impeto in tutte le regioni del corpo; ogni nostro organo istantaneamente si inturgidisce e, se le condizioni meccaniche, come nel caso della gamba, glie lo permettono, si solleva per l'urto: succedendo poi la dilatazione dei ventricoli del cuore e l'accoglimento in essi d'una data quantità di sangue, ogni parte ripiglia il volume di prima e la gamba torna per inerzia al suo posto, compiendo così la brevissima oscillazione pendolare.

Quest'alterno distendersi ed accasciarsi di un membro, di un viscere, che a rigor fisiologico si chiama « polso totale » e che è altra cosa dalla pulsazione, la quale si può percepire toccando i tronchi arteriosi presso al pugno o alla tempia, fu intravisto e poscia sperimentalmente dimostrato da un medico francese, il Piégu, or son cinquant'anni (1). Questi, mentre attendeva a fare con una piccola pompa una iniezione entro la gamba d'un cadavere, immersa in un recipiente colmo d'acqua, s'accorse che il liquido del vaso traboccava ad ogni spinta dello stantuffo: e più era il liquido iniettato a un colpo della pompa, più era abbondante il versamento, il quale cessava se si sospendeva la pressione nell'apparecchio.

Mossero da questa originale osservazione alcune ingegnose investigazioni. Il Piégu imprigionava un arto intero o una estremità di esso entro una cassetta, ripiena d'acqua tiepida e chiusa da ogni parte, meno in un punto riserbato a un tubo di guardia, lungo il quale saliva il livello dell'acqua. Egli vide crescere questo livello ad ogni impulso del cuore e discendere ad ogni pausa tra i battiti; notò inoltre che con ciascun respiro coincideva una oscillazione più ampia, corrispondendo l'ascesa all'atto dell'espirare e l'abbassamento all'inspirazione. Questi movimenti *respiratori*, intercalati con gli altri (*circolatori*) si possono constatare anche nel cervello da chi guardi con attenzione il cranio non completamente ossificato d'un bimbo, o

(1) François-Franck, *Du volume des organes dans ses rapports avec la circulation du sang* (Travaux du Laboratoire Marey, 1876).

da chi abbia opportunità di osservare quelle lacune ossee che cause morbose o accidentali, o lo stesso ferro chirurgico lasciano talvolta nel capo d'un adulto. Per rendere più evidente l'espandersi e il restringersi del cervello non fa d'uopo la cassetta piena d'acqua del Piégu, chè all'ufficio di questa adempie la scatola cranica; i vuoti tra la superficie cerebrale e gli involucri sono colmati di un umore speciale (il liquido di Cotugno). Nelle esperienze sugli animali basta praticare col trapano un foro nella testa, avvitarvi un tubo esploratore, e riempirlo d'acqua come fece anticamente il Bourgougnon (François-Franck, *loc. cit.*) e i moti cerebrali si rifletteranno sulla colonna liquida.

Il seguito del presente scritto rende ragione del perchè l'esame dei movimenti del cervello debba esser corredato dallo studio simultaneo dei cangiamenti di volume, in un'altra parte del corpo, p. e. nel braccio o nel piede.

Gli strumenti dei quali oggidì ci gioviamo per questo scopo sono derivazioni dai semplici spedienti del Piégu e del Bourgougnon. Si converta la cassetta del primo in un cilindro pieno d'acqua, capace di contenere un'estremità, e sormontato dal solito « tubo di guardia » verticale; si sospenda il recipiente, per non imprimere ad esso, e perciò al livello dell'acqua che contiene, le scosse dei movimenti muscolari della persona; e si avrà l'apparecchio del Chelius o quelli più moderni del Fick e (*pletismografo* — misuratore del volume) del Mosso. La particolarità che distingue dagli altri gli strumenti dei due ultimi autori sta nella applicazione del metodo grafico, nel congegno cioè onde il fenomeno minuto e fuggitivo delle oscillazioni dell'acqua nel tubo esploratore viene ingrandito per mezzo di leve e registrato sulla carta infumata d'un cilindro girevole. La Figura I vuole spiegare che i movimenti del liquido nel manicotto di vetro, corrispondenti al maggiore o minor volume dell'avambraccio, si ripercuotono sulla colonna d'aria costretta nel tubo di gomma, comunicante con un timpano Marey, vale a dire con una cameretta fatta per metà di metallo e per metà di fine tela elastica: su questa membrana, unica parete distendibile della cameretta, poggia una sottile leva scrivente, destinata a sollevarsi quante volte l'aria nel tubo viene compressa, ossia tutti gli istanti che il braccio viene gonfiato dall'onda sanguigna; negli intervalli l'elasticità della tela riporta la

penna al luogo di prima. Non è indispensabile che nel manicotto vi abbia dell'acqua tiepida; se è tappato ermeticamente dappertutto, gli spostamenti dell'aria rinchiusa, trasmettendosi pel tubo di gomma al timpano, fanno l'identico servizio del liquido. Lo stesso principio della compressibilità dell'aria presiede al meccanesimo dello strumento che registra i movimenti del cervello. Il tubo di Bourgougnon, invece di penetrare direttamente nel cranio si espande in una cupola di guttaperca (Fig. I, 2) che viene applicata in quella parte della

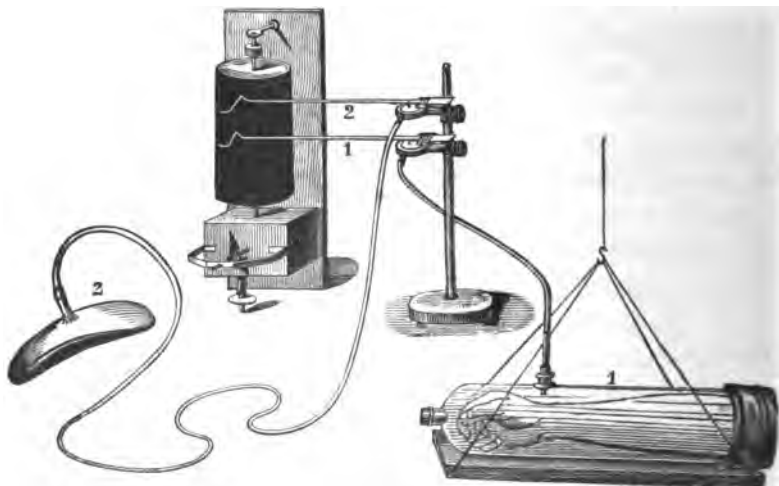



Fig. I. — Strumenti adoperati per scrivere il polso del cervello e dell'avambraccio di E. Favre.

testa ove si ebbe perdita di tessuto osseo, e con mastice da vetrai si ottiene il perfetto contatto fra gli orli della cupola e i dintorni della breccia cranica: nello spazio aereo, compreso tra la spessa membrana protettrice del cervello e la volta del piccolo apparecchio, si risentiranno tutti i cangiamenti volumetrici dell'organo sottoposto, e quelli col solito metodo della trasmissione ad aria e con un'altra leva scrivente d'un secondo timpano Marey potranno esser fermati sulla carta annerita del tamburo rotante.

A siffatti mezzi sperimentali io ho ricorso per raccogliere i tracciati della circolazione cerebrale nell'uomo sotto l'azione della musica: anzi, nel piano inferiore della fig. I, la parte contrassegnata dal numero 2 è lo schizzo della calotta di guttaperca che sovrapposi alla ferita cranica del mio soggetto.

Era un mite giovinetto di tredici anni, nativo di Bramans nella Savoia, che aveva riparato nell'inverno scorso al « Mauriziano » di Torino per guarire d'una vasta ferita prodottagli sul cranio da un colpo di scure. Garzone spaccalegna, egli stava raccattando scheggie presso il banco da lavoro del padrone, quando il ferro, rimbalzando sul tronco, a causa di un movimento maldestro, gli cadde sul capo, fendendoglielo circa nel mezzo per la lunghezza di tredici centimetri. Allorchè, nella Sezione Chirurgica dell'ospedale, io fui gentilmente invitato a vedere quel fanciullo, il cervello gli faceva sporgenza tra le labbra della fessura ossea e le condizioni del corpo e dello spirito lo mostravano disadatto a qualsiasi osservazione fisiologica.

In breve, per le cure del sig. Prof. Carle (1), migliorò assaissimo, ed era in grado di far ritorno ai suoi monti. Sul cranio gli era rimasta la cicatrice, di poco avvallata, ampiamente pulsante, e nella metà sinistra del corpo una leggera paralisi. Illesi i sensi. Lo spirito, perfettamente ristorato, lo faceva giudicare un ragazzo buono, vispo, intelligente, di coltura superiore a quel che era da aspettarsi per la sua età e la sua condizione sociale.

Uscito dall'ospedale, prolungò il suo soggiorno a Torino, ospite dell'Istituto di Fisiologia, e si prestò allo studio di alcuni quesiti, di puro interesse fisiologico, sulla circolazione nel cervello, che io discuterò altrove (2).

Colsi la medesima occasione per tentare un'indagine, di cui i risultati suppongo debbano appassionare quanti apprezzano l'indirizzo positivo dell'arte.

Non è nuovo l'intendimento di determinare l'influenza delle eccitazioni musicali sulla circolazione generale. Senza rimontare al vecchio Haller, che, per il rullare d'un tamburo, aveva veduto spicciar più copioso il sangue da una vena aperta, citerò il Dogiel, un fisiologo russo, che nel 1880 rese noti i suoi sperimenti sulle modifica-

(1) Al signor prof. Carle, per cortesia del quale io potei intraprendere sulla circolazione cerebrale questo ed altri studi, che presto pubblicherò, esprimo qui il mio sentimento grato.

(2) In corsò di stampa: *Sopra i riflessi vasali del cervello e delle membra nella veglia e nel sonno.* — *Il tempo fisiologico, studiato in rapporto colla curva pletismografica del cervello.*

zioni della circolazione negli animali e nell'uomo per azione di toni musicali e di melodie (1).

Egli noverava le pulsazioni e misurava la pressione sanguigna in cani e conigli, dal curaro fatti immobili e dalla stricnina nervosamente più irritabili. La forza e il numero dei battiti cardiaci si elevavano sotto lo stridore d'un fischietto metallico, e la pressione del sangue dentro le arterie si inalzava. Nelle ricerche, istituite sull'uomo col mezzo del pletismografo, mentre si facevano vibrare diapason di diversa altezza o si modulavano melodie con alcuni strumenti, rilevò or l'accrescersi, or lo scemare della pressione sanguigna e oscillazioni di questa in vario senso, ora autonome, ora legate ai mutamenti del respiro.

Ch. Féré, tra le molteplici esperienze fisio-psicologiche alle quali gli diedero argomento le isteriche della Salpêtrière, raggruppò anche dei tracciati pletismografici sotto l'influenza di alcune note musicali, eccitando con dei diapason l'udito, o direttamente per l'orecchio, o indirettamente a traverso le pareti del cranio. Egli, fedele alla supposizione che i sentimenti siano piacevoli o dolorosi a seconda che aumentano o impoveriscono l'energia statica, non esitò a concludere dal tenue numero delle sue osservazioni, che la musica gaia favorisce l'affluire del sangue nelle membra e che un motivo melanconico fa discendere la curva volumetrica. Le esplorazioni dinamometriche gli diedero risultati analoghi, vale a dire depressioni ed esaltazioni della capacità muscolare corrispondenti al tono lieto o lugubre di un'aria musicale (2).

Nel recente Congresso internazionale di Medicina il principe Tarchanoff (3) di Pietroburgo, esponendo qualche suo studio intorno all'influenza della musica sull'uomo e sugli animali, si accostava alle idee, intellettualmente assai comode, del Féré. Diceva d'aver provato che una musica festosa poteva ridare la forza ai muscoli estenuati e un motivo a ritmo lento, *in minore*, toglierla a muscoli pieni di energia; ed emetteva l'ipotesi che le variazioni dell'attività musco-

---

(1) J. Dogiel, *Ueber den Einfluss der Musik auf den Blutkreislauf* (« Archiv für Anat. u. Physiol. », 1880, pag. 416-428).

(2) Ch. Féré, *Sensation et mouvement*. Paris, Alcan, 1887, *passim*.

(3) J. Tarchanoff, *Influence de la musique sur l'homme et sur les animaux* (Atti dell'XI Congresso medico internazionale, vol. II, p. 153).

are per il potere della musica fossero in prima linea modificazioni del circolo sanguigno: questo, diventando più rapido sotto una melodia vivace, recherebbe al tessuto muscolare maggior provvigione d'ossigeno e lo sbarazzerebbe più presto delle scorie del lavoro, rendendolo meglio atto alle contrazioni ulteriori. Ad un effetto opposto tenderebbe la musica triste, che, al dire dell'autore, rallenta e affievolisce la circolazione, fa sì che meno liquido ossigenato investa i muscoli, onde in essi si accumulano materie di rifiuto.

Confesso di esser sempre un po' diffidente di fronte a risultati di ricerche, i quali rispondono tosto e troppo bene a un ragionamento preesistente. Questa volta poi le prove sperimentali sull'argomento mi hanno reso maggiormente cauto nell'accogliere teorie, per quanto logiche e seducenti esse sieno. Son d'avviso che, anche riguardo al nostro argomento, per ora è tempo soltanto di pazienti esperienze, non già di dottrine, e all'esposizione di quelle io mi attengo principalmente (1).

Se il soggetto — Musica e circolazione generale — ha dato luogo a pochi esperimenti e a molta teoria, lo studio speciale della circolazione del cervello in rapporto agli stimoli musicali è terreno affatto nuovo, e il nostro EMANUELE FAVRE è, a quanto io ne so, il primo caso che viene esaminato con tale intento. Non può dirsi un caso del tutto felice, a motivo dell'ineducazione musicale del piccolo savoiardo. In lui la sensazione melodica, scompagnata da quelle associazioni, sentimenti ed emozioni, da quel complesso lavorìo psichico che segue allo stimolo in un cervello coltivato, non poteva generare reazioni caratteristiche e profonde. Ma, d'altro lato, la condizione intellettiva di lui sembrerebbe più vantaggiosa ed acconcia a scoprire gli effetti fisiologici elementari dei suoni musicali, senza il riflesso di tanti fenomeni psichici concomitanti. Allora lo sperimentatore e il lettore dovrebbero spogliarsi per un momento della propria sentimentalità e figurarsi d'aver dinanzi, non un uomo, ma un docile animale.

Ecco quale era di solito la disposizione per gli sperimenti: *Ema-*

(1) I signori COUTY e CHARPENTIER che, primi, studiarono diligentemente negli animali i riflessi cardiaci e vascolari delle eccitazioni dei sensi in genere, e, perciò, anche delle eccitazioni acustiche, affermano che non c'è rapporto di sorta tra la natura dell'eccitante, *tra la natura presunta dell'emozione consecutiva e la natura della reazione cardio-vascolare* (*Archives de Physiologie*, 1877, pag. 583).

nuele era seduto in una stanza del Laboratorio che, come è noto, è situato in una zona assai tranquilla della città. Oltre che dallo strepito delle vie, egli era riparato dalla luce, rimanendo buia la camera finchè durava l'esperimento. Era obbedientissimo alla raccomandazione di mantenere immobile la testa, poggiata coll'occipite contro uno di quei sostegni adoperati dai fotografi. Veniva coperta la breccia cranica col pezzo convesso di guttaperca, non trascurando, a farla aderir bene sul cuoio capelluto, le cautele sopra ricordate. Come i movimenti del cervello erano ampli, per la facile distensione della larga cicatrice recente, così la lunghezza del tubo di gomma tra la calotta e il timpano scrivente non smorzava di troppo l'altezza delle pulsazioni. Sicchè, infilando il lungo tubo per la serratura d' una porta, mi fu possibile trasmettere i palpiti del cervello del Favre da una stanza in un'altra, e di tracciarli sul cilindro in luogo remoto dal soggetto. Allontanai così l' inconveniente di disturbarlo colla mia presenza, col rumore degli strumenti e colle altre manovre dell'esperimento.

Il più delle volte, insieme alle variazioni volumetriche del cervello, ho dovuto scrivere quelle del braccio, e allora l'arto destro (quello non paralitico) era immerso nel bracciale pletismografico. Anche il tubo di gomma, che dal cilindro di vetro (Fig. 1) andava al rispettivo timpano, passava, per un buco nella porta, alla stanza vicina, ove un assistente, io ed un servo ci trovavamo cogli strumenti eccitatori e registratori. Allorchè si voleva provare l'effetto vascolare di semplici suoni musicali, a un cenno convenuto, uno di noi, premendo sulla tastiera di un organo Koenig, dava aria ad una canna dell'ottava Ut^3 — Do^4: nei casi di eccitazioni melodiche, l' inserviente dell' Istituto, abile suonatore d' harmonium, eseguiva alcuni motivi popolari — d'intonazione gaia o mesta, con metro lento o rapido — che supponevamo potessero agire efficacemente sull'animo del giovinetto alpigiano. Talvolta gli si zufolava o cantarellava una canzone nota. Qualche secondo avanti l'inizio di ogni osservazione, un campanello elettrico dava al ragazzo il segnale dell' « attenti », onde lo si invitava a tenersi ben fermo e calmo: in tal guisa i suoni non lo scuotevano mai di sorpresa ed era evitata la possibilità di sovrapporre conseguenze di una emozione eterogenea sulla pura reazione circolatoria per eccitazioni uditive speciali.

Per fare più stretta conoscenza con un tracciato della circolazione cerebrale, il lettore, non fisiologo e non medico, può cominciare dallo osservare il disegno N° II. Quel festone di pulsazioni è stato scritto

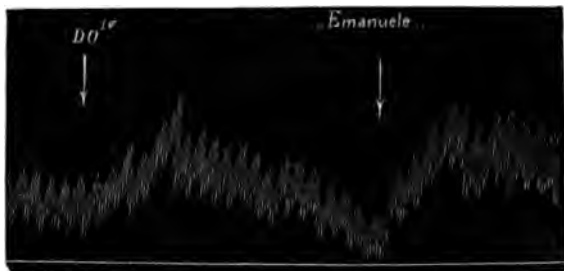



Fig. II. — Polso del cervello di Emanuele Favre.
Il volume cerebrale ha due grandi oscillazioni: per una eccitazione sonora, e per un atto psichico.

dal timpano comunicante colla calotta sovrapposta alla ferita di *Emanuele*, ed esse sono molto approssimate tra di loro, perchè il cilindro girava con la minima velocità. Ciascun battito, alto in media 7 millimetri, è largo appena mezzo millimetro; si contano nettamente nella serie i gruppi di cinque o sei pulsazioni ciascuno, i quali formano tante cuspidi: son queste le oscillazioni della pressione sanguigna, di cui si è detto sopra, in relazione col respiro; ad ogni espirazione il polso ascende verso la cuspide, e al principio della inspirazione ne discende. Ma nello stesso tracciato si mostrano due ondeggiamenti più ampi che involgono parecchie piccole onde della respirazione. Sarebbero quelli i mutamenti volumetrici dovuti al dilatarsi e restringersi dei vasi sanguigni per la funzione di speciali congegni nerveo-muscolari entro le pareti delle arteriole. Le variazioni respiratorie della circolazione hanno per movente l'allargarsi e il rinserrarsi della cassa toracica e la maggiore o minore facilità di riflusso del sangue dalla periferia al cuore: sono dunque semplici spostamenti meccanici di liquido, curve prettamente idrauliche. Non così le grandi ondulazioni, che avrebbero un'origine direttamente nervosa. Una eccitazione dei sensi o della pelle, un atto psichico destano l'attività dei meccanismi nerveo-muscolari dei vasi arteriosi, per cui la somma di sangue passante in un dato momento nel viscere cresce o diminuisce. Questi flussi e riflussi di sangue,

come nel cervello, possono per le stesse cause avvenire in altri organi.

Durante la scrittura del tracciato suddetto, due volte s'è ingrandito il volume del cervello di *Emanuele*. Una prima volta per la produzione del suono (*Do*^{4}). Poi, quando era tornata al primo livello sulla orizzontale (ascissa), la curva è novellamente risalita per la emozione del soggetto di sentirsi chiamare per nome. Omettiamo qualsiasi interpretazione sulla seconda elevazione del cervello e indugiamoci sulla prima che è inclusa nel nostro tema.

Quante volte una nota musicale risuonava, il maggiore afflusso di sangue verso il capo avea luogo. Non è ammissibile la supposizione che nel disegno esaminato il cangiamento circolatorio sia secondario, cioè che derivi da un brusco cambiamento degli atti respiratorî. Il tracciato, mantenendo i gruppi ritmici delle oscillazioni respiratorie, anche durante la prima grande ondulazione, ci assicura che il centro del respiro fu sordo alla eccitazione, mentre la intese vivamente l'apparecchio nervoso dei vasi sanguigni. Nè anche regge l'ipotesi che la risposta vasomotrice fosse legata meno all'essenza della eccitazione musicale, che all'arrivo improvviso del suono. Si disse già che questo era preannunziato al Favre. L'obbiezione è eliminata anche dal fatto che, rinnovandosi la eccitazione, rinnovavasi la reazione. Ne è prova quest'altro tracciato (Fig. III), dove si succedono con brevissimo in-

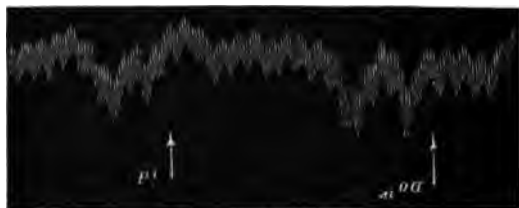



Fig. III. — Polso cerebrale di Emanuele Favre.

La curva del cervello si eleva per lo stimolo musicale, anche se l'eccitazione si ripete dopo breve intervallo.

tervallo due stimoli identici, con identica elevazione dell'onda sanguigna.

Dalle mie osservazioni sono autorizzato a dedurre che havvi un rapporto tra la vivacità della reazione e l'altezza della nota musi-

cale eccitante; ma per sorprenderlo con sufficiente sicurezza occorreva comparare tra loro gli effetti di due note assai distanti l'una dall'altra nella scala. Il movimento in alto del polso cerebrale, nel punto indicato dalla freccia nel tracciato IV, tien dietro alla ecci-

Fig. IV. — Polso cerebrale di Emanuele Favre.
Il cervello si eleva per la nota *Do* III, ma meno che per l'ottava superiore *Do* IV (V. Fig. II e III).

tazione con una nota, sottostante d'una intera ottava a quella segnata nei tracciati precedenti. La lunghezza della leva del timpano era rimasta costante, aveva cambiato solamente la velocità del cilindro; nondimeno il sollevarsi del volume cerebrale è manifestamente inferiore a quello prodotto col *Do*⁴. Parimenti, si potè cogliere una proporzione tra l'intensità del suono e il riflesso vasomotore; e, per verificar ciò, la diversa pressione d'aria nelle canne di Koenig la si faceva, staccandole dal mantice e soffiandovi dentro con maggiore o minore sforzo espiratorio. Talvolta, ma raramente, e dopo una grande ripetizione di osservazioni, la circolazione del cervello rimaneva inerte agli stimoli sonori e il più di questi casi si poteva benissimo spiegare col difetto di eccitabilità a cagion di fatica.

Ma il fenomeno che non si verificò mai nel cervello per stimoli acustici musicali fu la diminuzione di volume. Invero sembra che le reazioni vasomotorie del cervello sieno generalmente di dilatazione per qualsivoglia eccitante. Da ciò, anzi, venne il sospetto in alcuni fisiologi, che gli aumenti di volume di questo viscere debbano ripetersi, non da funzioni nerveo-muscolari, ma da sfiancamento passivo dell'albero circolatorio cerebrale per l'innalzarsi della pressione totale, o dall'accorrere in esso di maggior copia di sangue spintavi da attivi restringimenti vasali in altre regioni del corpo. Non è qui il luogo di penetrare di più in questa discussione, a cui ho alluso soltanto

per dire che, quando si vuole studiare l'influenza di qualsiasi fattore sulla circolazione del cervello, è indispensabile osservare ciò che per il medesimo agente ha luogo in un altro distretto circolatorio. Così appunto io feci nell'analizzare l'azione della musica.

In ciascuno dei tracciati, che adesso illustrerò, due sono le curve: una (C) è quella solita del cervello; l'altra (B) è il polso dell'avambraccio raccolta nella maniera che ho descritto: si distinguono súbito l'una dall'altra, avendo le pulsazioni della prima la caratteristica figura a tre pizzi, mentre quelle della seconda hanno spesso un dente nella linea discendente.

Col duplice apparecchio scrivente, ripetendo le osservazioni già fatte per le semplici note musicali, tre combinazioni diverse possono presentarsi:

1° Il volume del braccio si eleva come quello del cervello (Fig. V) e le due curve assumono un andamento parallelo.

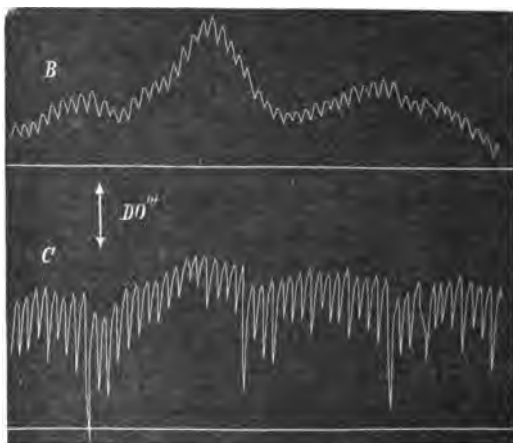



Fig. V. — Polso cerebrale (C) e polso dell'avambraccio (B) di E. Favre, scritti contemporaneamente. Elevazione di ambedue per l'eccitazione *Do* III.

2° In un secondo caso, i due tracciati si comportano inversamente; e alla solita convessità nella curva cerebrale per la eccitazione, sottostà (Fig. VI) una concavità nella curva brachiale. Ossia il cervello si dilata, mentre il braccio si impiccolisce.

In ambedue questi casi si potrebbe ragionevolmente supporre che

il gonfiarsi del cervello consista in espansioni passive; che il primo caso avvenga per aumento generale della pressione sanguigna, la

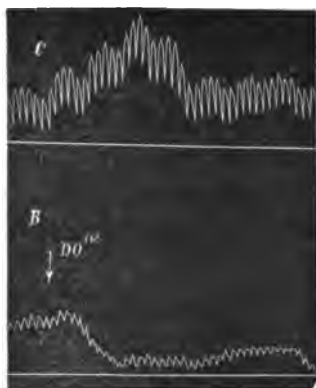



Fig. VI. — Polso cerebrale (C) e polso dell'avambraccio (B) di E. Favre, scritti contemporaneamente. Il volume del cervello aumenta, e diminuisce quello del braccio, per *Do* IV.

quale inturgidisce maggiormente e cervello e braccio; e che, nell'altro caso, il sangue accorra verso la testa per la contrazione attiva delle

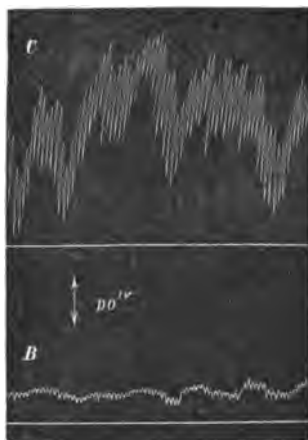



Fig. VII. — Polso cerebrale (C) e polso del braccio (B) di E. Favre, scritti contemporaneamente. Per la eccitazione *Do* IV, la curva del cervello si eleva, e non cambia livello l'altra dell'avambraccio.

arteriuzze delle braccia o di altre parti periferiche. In tale considerazione, il metodo grafico avrebbe dovuto constatare la precedenza

della diminuzione di volume nell'avambraccio, sull'aumento di quello cerebrale; ma ciò non si potè finora esattamente stabilire.

3° Meno facilmente esplicabile, con pure leggi meccaniche, è la terza combinazione, che si verifica quando il volume delle estremità permane immutabile per una eccitazione sonora e tuttavia cresce la quantità di sangue nel cervello. Ne è esempio il tracciato VII. Ivi la nota Do^4 non sveglia nei vasi dell'avambraccio nessun movimento, oltre le solite oscillazioni respiratorie: ben si inalza invece sull'ascissa, e con grosse onde, la curva cerebrale, che è scritta nella parte superiore della figura. Qui sarebbe il luogo di ammettere una dilatazione autonoma dei vasi del cervello, una maggiore eccitabilità di essi per stimoli di natura speciale. Ma l'immobilità occasionale delle arteriuzze del braccio, per eccitazioni di tale natura, non esclude le diminuzioni di volume in altre parti del corpo, ad esempio nella cavità addominale e perciò la possibilità che l'ingrossarsi del cervello sia ugualmente un fenomeno secondario e passivo. Il Prof. Wertheimer ha veduto crescere negli animali il volume del cervello per una costrizione, artificialmente prodotta, nell'area vascolare dell'addome (1). Ritornerò fra poco sulla questione.

Per ora io non sono in grado di dire quali condizioni favoriscano il manifestarsi d'una combinazione piuttosto che d'un'altra.

Per gli stimoli melodici mi sono tenuto allo stesso ordine di osservazioni che per le eccitazioni musicali semplici. Fui sulle prime impaziente di scrivere le reazioni della sola circolazione cerebrale, e ne vennero fuori risultati simili a quelli che ebbi con note isolate. I frammenti di cinque diversi tracciati presi a lunghi intervalli di tempo, che riproduco nella Fig. VIII, null'altro possono testificare che un'ascesa, più o meno spiccata, più o meno persistente, della curva del cervello, sia che fosse sotto l'influenza d'un'aria patetica o marziale, sotto quella d'un movimento musicale lento o rapido. Anche qui il turgore vasale è una conseguenza diretta dell'eccitazione acu-

(1) E. Wertheimer, *Sur l'antagonisme entre la circulation du cerveau et celle de l'abdomen* (« Arch. de Physiologie », 1893, pag. 297).

stica, non la ripercussione di altra emozione estranea, concomitante. Le diverse ampiezze di ondulazione che si vedono nei tracciati non possono fare istituire alcun paragone tra esse e la qualità della musica, perchè nel cumulo delle curve da me registrate si vedono le più svariate grandezze di onda per uno stesso brano musicale: in queste differenze aveva gran parte la variabile intensità del suono, della quale in questa seconda serie di osservazioni non ci preoccupavamo troppo.

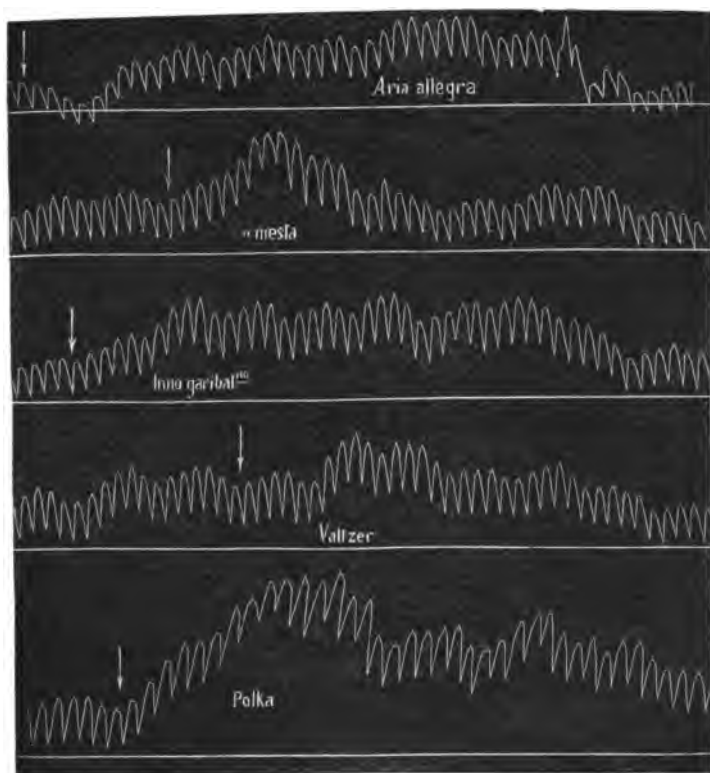



Fig. VIII. — Costante elevazione del polso cerebrale di E. Favre, per arie musicali di diversa intonazione e di diverso ritmo.

Mi interessava sopratutto certificare nel mio soggetto l'azione vasomotoria opposta delle due qualità di musica: gaia o triste. E il risultato fu negativo. Alla freccia, che indica un'aria mesta, il volume monta, come al segnale che nel tracciato superiore dà l'attacco d'un

motivo allegro. E cento altre curve confermano la dimostrazione delle due che ho riportato.

Alla stessa dimostrazione si è venuti per una seconda via. Se la teoria dei Féré e dei Tarchanoff e, dirò, la teoria corrente, fosse in ogni caso verificabile, sul polso cerebrale di *Emanuele Favre*, influenzato da alcune frasi di una musica melanconica, avrebbe dovuto avvenire un maggiore aumento, quando quella fosse stata immediatamente rimpiazzata da una musica lieta. Non mi accadde mai di constatare ciò. Vedasi, ad illustrazione, il tracciato IX. Questo incomincia quando già il livello della curva erasi elevato per il suono del « Miserere » del *Trovatore;* e il livello si serba imperturbato per la sostituzione istantanea d'una frase allegra della *Carmen*. Non riuscì giammai neppure la controprova, di veder cioè calare la curva pletismografica per la successione rapida di un'aria *in minore* a un motivo allegro.

Fig. IX. — Polso cerebrale di E. Favre, durante il cambiamento rapido di un motivo musicale lugubre con un motivo vivace.

Nei cinque tracciati della Fig. VIII tutte le curve tornano presso a poco alla stessa distanza che avevano sull'ascissa prima dell'eccitazione melodica, e ciò quando non v'è segno che la causa eccitante fosse cessata, quando l'harmonium o le nostre voci continuavano ad intuonare suoni e canti. Quasi sempre, se l'eccitazione aveva una lunga durata, il cervello non aspettava la fine di quella per tornare al suo volume normale, quasi che i vasi sanguigni si stancassero in una prolungata distensione. Non era raro che il volume cerebrale aumentasse di nuovo dopo l'ultima battuta della musica; la sottrazione rapida dello stimolo produceva lo stesso effetto della sua applicazione. In simil guisa la rottura di un circuito elettrico, l'allontanamento brusco dell'agente irritante suscita nel muscolo una scossa simile alla scossa generata dall'arrivo di quello.

Ma, anche per gli stimoli melodici, passiamo al confronto delle due circolazioni: cefalica e periferica. Il bravo nostro savoiardo si assoggetta nuovamente con pazienza a portare un ordigno in capo e un altro al braccio e ad ascoltare la nostra musica dozzinale. Gli suoniamo o gli cantiamo a più riprese un po' di tutto, gli inni nazionali (da lui conosciuti) dell'Italia e della Francia, dei ballabili e delle cantilene. Gli effetti son sempre gli stessi: si ripresentano le tre combinazioni, che ci hanno occupato poco sopra. Ora salgono tutte e due le curve, sì dell'avambraccio che del cervello (Fig. X);

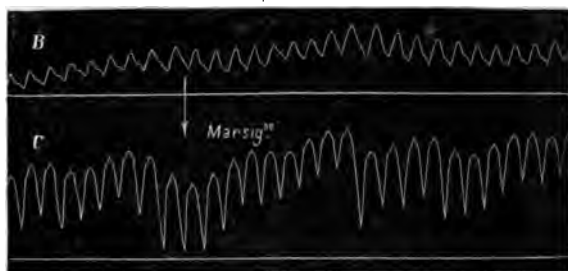



Fig. X. — Polso del cervello (C) e dell'avambraccio (B) di E. Favre, scritti contemporaneamente. Elevazione parallela del volume del braccio e di quello del cervello.

ora scema il volume brachiale, mentre s'innalza quello del cervello (Fig. XI). Lo stesso pezzo di musica è capace di produrre l'una o

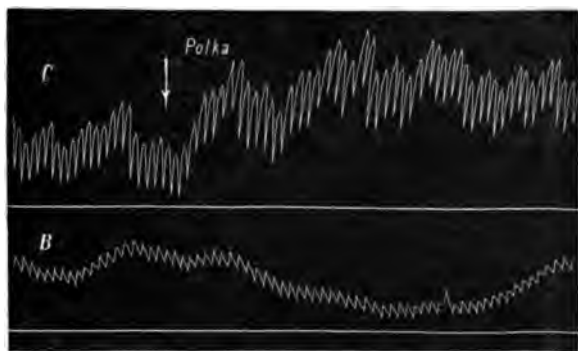



Fig. XI. — Polso del cervello (C) e dell'avambraccio (B) di E Favre, scritti contemporaneamente. Ascesa del volume cerebrale e discesa di quello del braccio,

l'altra reazione, senza lasciarci per ora scoprire le intime ragioni.

Pur qui abbiamo reiterati esempî dell'elevazione della curva cerebrale accompagnata dalla indifferenza della curva del braccio (Fig. XII).

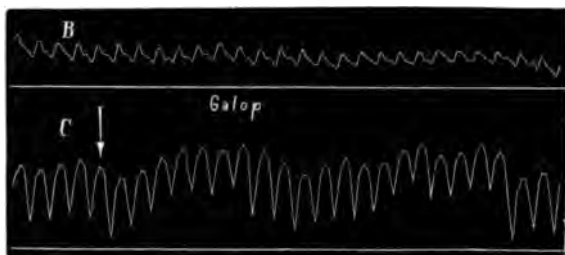



Fig. XII. — Polso del cervello (C) e dell'avambraccio (B) di E. Favre, scritti contemporaneamente. Elevazione volumetrica del cervello, e immobilità del volume del braccio.

Ed eccoci ricondotti al quesito, dianzi sfiorato: se almeno questi casi di iperemia cerebrale, senza restringimenti contemporanei nelle aree vascolari della periferia, siano attive dilatazioni della rete sanguigna, vere funzioni nerveo-muscolari. Si potrebbe dare a tal domanda una risposta affermativa, seguendo le conclusioni di parecchi sperimentatori, che constatarono la eccitazione dei vasi cerebrali per agenti (ad esempio i fatti psichici) che non commuovono affatto la contrattilità o la distensione delle arteriuzze in altre parti del corpo. Roy e Sherrington (1), due fisiologi inglesi, non ammettono nervi nelle pareti vasali del cervello; tuttavia concedono che i cangiamenti chimici, di cui sono sede le cellule grigie, possano provocare localmente dei movimenti circolatorî. Neppure questa ipotesi distruggerebbe il carattere attivo di certi aumenti pletismografici cerebrali per influenza della musica. Questa agirebbe sulla circolazione del cervello indirettamente, colla mediazione dei processi chimici, i quali è lecito immaginare che si attizzino nella sostanza della corteccia per le sensazioni e le emozioni conseguenti agli stimoli melodici.

Ma, se qualsiasi elevazione del volume del cervello è sempre di natura idraulica, se è in ogni caso il rimbalzo di un'onda di sangue, spintavi da attive costrizioni vasali in parti lontane del corpo e che sfuggono alla nostra osservazione sperimentale, dobbiamo assuefare la

---

(1) Roy and Sherrington, *On the regulation of the blood-supply of the Brain* (« Journal of Physiology », XI, pag. 96).

nostra mente a un concetto inaspettato: ossia che un agente psichico come la musica si spieghi sugli apparecchi vasali del braccio, della gamba, delle intestina piuttosto che su quelli del cervello.

Il giudizio ultimo che la fisiologia pronuncierà su questo problema dei nervi vasomotori del cervello, parmi debba influir notevolmente sopra il successo di una recente teoria sulla musica e sulla psicologia dei sentimenti in genere.

Il nostro Sergi ha dato nel suo libro *Piacere e Dolore* l'ausilio della sua autorità alla ipotesi Lange-James, che stabilisce per base delle emozioni i fenomeni della vita organica, i cangiamenti circolatorî e respiratorî con centro nella midolla allungata.

Il Sergi consente che anche le emozioni più elevate, le estetiche, risiedano in quel centro nervoso inferiore, e che il cervello altro non faccia se non prender coscienza dei mutamenti nella vita nutritiva. Il fatto che il respiro e il cuore reagiscono manifestamente ai suoni e alle melodie è usato come ottimo argomento per confermare i rapporti diretti tra gli eccitanti estetici e il centro bulbare di quelle funzioni.

I sentimenti estetici, e con essi l'emozione musicale, vengono ad esser privati così del carattere intellettivo attribuito loro dalla scienza meno moderna: le sensazioni e le percezioni, la volontà e l'intelligenza continuerebbero ad esser localizzate nel cervello; le emozioni invece dovrebbero discendere verso il midollo spinale.

La fisiologia ci apprende che anche le più alte funzioni cerebrali, la memoria, il poter volitivo, l'attenzione, il lavoro intellettuale, tutti atti spogli di elemento emozionale, sono accompagnati da chiare modificazioni negli apparecchi della vita organica, nel cuore, nel polso, nel respiro, nelle secrezioni. Non per questo si può pensare di spostare dalla corteccia cerebrale la sede di quelle nobili funzioni psichiche.

Altri concilierà queste incompatibilità.

Intanto la conclusione principale e sicura delle prime nostre esperienze è questa: che ad ogni eccitazione sonora o melodica l'afflusso di sangue al cervello si fa maggiore, che un'onda di più di quell'umore rosso investe la sostanza grigia, quasi a dare una vernice di minio sulle immagini che vi sono incise e a renderne più facile la visione interiore. E verrebbe la tentazione di ascrivere a questa causa quella

lucidezza maggiore del cervello nell'ascoltazione della musica, il navigare del pensiero tra il galleggiare di ricordi che parevano sommersi.

Ma il carattere depressivo o esaltato della musica non trova una corrispondenza nell'abbassamento e nell'ascesa della curva pletismografica.

Gli effetti circolatorî degli stimoli musicali sono diretti, ma subordinati ai mutamenti del respiro: è sospeso il giudizio se le variazioni volumetriche cerebrali siano funzioni nerveo-muscolari autonome o il riflesso passivo di fenomeni vasomotori in altre regioni del corpo.

L'altezza e l'intensità producono una reazione vasale approssimativamente proporzionata (1).

Le nostre osservazioni furono fatte sovra un caso solo, sovra un fanciullo non familiare coi sentimenti estetici dei quali volevamo sperimentare gli effetti fisiologici; e perciò ci consigliano molta prudenza nelle conclusioni.

Una ricca serie di ricerche si potrebbe istituire con profitto, presentandosi il caso di persone musicali con scopertura del cervello, e questo desiderio il freddo fisiologo si guarda bene dall'esprimerlo qui, potendo sembrare un cattivo augurio ai lettori della *Rivista*.

Torino (Laboratorio di Fisiologia), 1895.

Prof. M. L. Patrizi.

---

(1) Io ho rivolto la mia attenzione principalmente alle curve pletismografiche, e non ho potuto prendere in esame alcuni effetti circolatorî della musica, già rilevati da altri, come a dire le variazioni del numero dei battiti e della forza del polso. Alcune figure (fig. II, III, X e qualche tracciato della fig. VIII) possono tuttavia dimostrare la maggiore altezza delle singole pulsazioni durante la produzione dei suoni. Mentre io attendeva a queste esperienze, è uscita dal Laboratorio di Wundt la prima parte d'un lavoro che analizza minutamente le modificazioni del polso per le eccitazioni acustiche in genere e in ispecie per le musicali. È un lavoro fondato non su esperienze proprie, ma sopra misure micrometriche fatte sui tracciati di altri autori (Paul Mentz, *Die Wirkung akustischer Sinnesreize auf Puls*, etc. « Wundt's Philos. Studien », XI, 1).

LA NATURE ET L'ÉVOLUTION DE L'ART

Dans son étude très savante *Per l'arte aristocratica*, M. R. Giani a rappelé la théorie de Guyau, mais il n'en a pu donner qu'une idée incomplète. Comme cette théorie aboutit à des conclusions très différentes de celles qu'ont préférées M. Torchi et M. Giani, je crois que les lecteurs de la *Revue Musicale* trouveront intérêt à la mieux connaître. J'essaierai, en même temps, d'indiquer la direction dans laquelle, selon moi, l'art de l'avenir devra se développer. Je crois, avec Guyau, que le grand art, en musique comme ailleurs, ne sera ni démocratique ni aristocratique, mais, au sens le plus large du mot, social et même « sociologique », sans cesser pour cela d'être profondément individuel et désintéressé.

On sait que Schiller, exprimant les idées de Kant en un langage à la fois plus poétique et plus simple, disait que l'art est essentiellement un *jeu* supérieur auquel se livrent nos facultés supérieures. Spencer, frappé de cette pensée qui était familière aux esthéticiens de l'Allemagne, la développa en montrant la ressemblance qui existe entre le jeu et l'art. Les animaux placés au bas de l'échelle, dit Spencer, ne jouent pas, ne chantent pas: le besoin les absorbe tout entiers. Les animaux qui ont un excédent d'activité et de richesse jouent: le chat et le lion guettent une boule et bondissent, la roulent sous leurs griffes comme ils feraient d'une proie; le chien court après un gibier imaginaire ou fait semblant de lutter avec d'autres chiens; il s'irrite en imagination, montre les dents, mord à la surface et quelquefois plus qu'il ne faut: l'amusement dégénère en lutte réelle. Ainsi le « combat pour la vie » simplement simulé, devient jeu.

Sans nier cette part du jeu dans l'art, on n'a pas tardé à s'apercevoir qu'elle avait été fort exagérée. Le vrai sentiment esthétique est sérieux par excellence. C'est le point sur lequel l'école anglaise n'avait pas assez insisté, et que Guyau mit en pleine lumière. Il y a en effet quelque chose de plus précieux encore que tel ou tel effet accompli, par exemple un obstacle franchi, un poids soulevé, un problème résolu: c'est la puissance même qui sert à l'accomplir. L'effet est particulier et passager, la puissance est générale et durable, car elle contient virtuellement un nombre indéfini d'autres actes analogues, elle est la vie et l'action en son foyer. L'apparente inutilité des sentiments esthétiques et leur apparent « éloignement des fonctions vitales » implique donc une utilité plus profonde, une gymnastique qui accroît l'intensité des fonctions les plus importantes. Le sentiment esthétique est un maximum de puissance avec un minimum de dépense, ce qui s'obtient lorsque la puissance s'exerce en vue d'elle-même et ne se dépense que pour s'accroître. L'école évolutionniste n'a pas poussé jusqu'au bout son principe, qui est la vie; elle ne voit pas que l'art est une vie supérieure, dégagée en partie de l'effort, et dont le jeu n'est que la première image: c'est la plénitude de l'existence débordante, la volonté affranchie et maîtresse de soi. Le jeu même, le simple jeu est-il aussi dépourvu qu'on le prétend de toute finalité? Il faut remarquer au contraire que, pour jouer, pour exercer ses facultés et jouir de leur exercice, on se donne à soi-même un but. Si on fait une promenade, on se dit le plus souvent: j'irai à tel endroit. Une excursion alpestre est le plus beau des jeux parce qu'elle a pour but un sommet *à atteindre;* si un enfant fait des châteaux de cartes, c'est pour réussir à réaliser un équilibre difficile. Le jeu a donc son *intérêt* et son côté sérieux; à plus forte raison l'art.

Comme l'intensité de la vie est d'autant plus grande que les diverses fonctions vitales, principalement les plus actives, s'accomplissent à la fois et d'une manière concordante, on pourrait définir le beau tel qu'il apparaît d'après les recherches scientifiques: *ce qui nous donne la conscience d'un maximum d'énergie avec un minimum d'effort, à la fois dans notre sensibilité, notre intelligence et notre volonté, par conséquent d'un excédent de vitalité et de joie consciente.* La beauté complète est un avant-goût de la félicité, et tout fragment de beauté est un fragment de bonheur conscient de soi.

Mais cette première définition du beau n'est encore que biologique; elle a besoin d'être complétée par le point de vue social.

L'art, notamment le chant, ne manifeste pas seulement un besoin supérieur de développement vital, qui s'éveille quand les instincts inférieurs de conservation sont satisfaits; il manifeste aussi la tendance à exprimer au dehors et à faire partager par autrui nos propres sentiments esthétiques, qui, en se communiquant, s'accroissent. L'art est donc à la fois individuel et social, biologique et sociologique. L'abbé Dubos avait essayé jadis d'expliquer le sens du beau et l'art par le climat; Herder indiqua des voies analogues. Auguste Comte pensait que l'art, la religion et la science finiront par se confondre. Taine se borna trop à des considérations sur la race, le climat et le moment(1). Hennequin a montré combien ces facteurs, tels que Taine les entend, sont peu déterminés et déterminants. Guyau aura l'honneur d'avoir prouvé que le *social* n'a pas seulement une « influence » sur l'art, mais qu'il en constitue l' « essence » même. Depuis Guyau, le point de vue sociologique a été repris de diverses manières, notamment par M. Tarde, dans sa *Logique sociale,* et par M. Ernst Gosse (2); mais c'est toujours des origines et du but de l'art qu'on s'est occupé, plutôt que de son essence même. Selon M. Gosse, par exemple, qui a écrit un livre intéressant sur les commencements de l'art, le problème esthétique a deux formes: l'une individuelle, l'autre sociologique; on peut considérer l'art à ses débuts chez les peuples primitifs pour mieux en saisir l'essence et les lois: M. Gosse étudie l'ornementation du corps, la décoration des armes et ustensiles, la représentation figurée de l'homme, de l'animal, puis la danse, qui est l'intermédiaire entre le jeu et l'art; la danse, statuaire animée, liée au chant, conduit à la poésie et à la musique. Les premières œuvres d'art ont eu d'abord des buts pratiques autant qu'esthétiques. C'est ce que M. Giani montre excellemment. Les moyens de production et l'état économique exercèrent une grande influence; le climat n'eut d'action que par l'intermédiaire du travail humain, de la production. Quant au but et aux destinées de l'art, les idées d'Auguste Comte ont fait leur chemin. Selon ce dernier, les beaux-arts, surtout

(1) Voir le magnifique ouvrage de M. Barzellotti: *Ippolito Taine.*
(2) *Die Anfänge der Kunst,* 1894.

la musique et la poésie, gagneront beaucoup à l' « avènement du régime positif, qui saura les incorporer à la vie sociale, à laquelle ils sont jusqu'ici restés étrangers ». La prépondérance du « point de vue humain » et celle de « l'esprit d'ensemble » seront favorables, selon lui, aux dispositions esthétiques. Auguste Comte remarque que « l'activité laborieuse et pacifique propre à la civilisation moderne », étant à peine ébauchée, n'a pu encore être appréciée au point de vue esthétique. L'art est comme la science, comme l'industrie elle-même: « loin d'avoir vieilli, il n'est pas assez formé, parce qu'il ne s'est pas dégagé du type que l'antiquité lui a légué ». L'existence moderne « trouvera son idéalisation, dès que son caractère sera nettement marqué ». Le double sentiment du vrai et du bien « ne peut se développer sans faire naître le sentiment du beau ».

Comte admet, en somme, le rôle social et religieux de l'art, devenu l'idéalisation des réalités découvertes par la science (1). Au fond, ce sont les mêmes destinées que Spencer assigne à l'art de l'avenir; ses pages sur la poésie de la science sont bien connues.

Guyau, en appréciant les idées de Spencer dans ses *Problèmes de l'esthétique contemporaine* (2), y ajouta des vues analogues à celles de Comte sur le rôle de l'art et sur son harmonie avec la science; il montra que l'idéal serait une époque où « tout plaisir contiendrait, outre les éléments sensibles, des éléments intellectuels et moraux », où le plaisir serait non seulement la satisfaction d'un organe déterminé, mais celle de l'individu moral tout entier; bien plus, où il serait « le plaisir même de l'espèce représenté en cet individu ». Alors se réaliserait de nouveau l'identité primitive du beau et de l'agréable; mais ce serait l'agréable qui rentrerait et disparaîtrait pour ainsi dire dans le beau. Alors aussi, loin d'être un jeu, l'art aurait tout le sérieux de la vie, comme la vie aurait toute la beauté de l'art (3).

---

(1) Sur l'influence de Comte, qu'on nous permette de renvoyer à notre livre (qui paraîtra prochainement): *Le mouvement positiviste et la conception sociologique du monde*. Paris, Alcan.

(2) Paris, Alcan, 3e édition, 1886.

(3) Voir notre livre: *La Morale, l'Art et la Religion selon Guyau* (2e édition). Paris, Alcan, 1888.

Mais, pour atteindre ce but, il faut que l'art réalise de plus en plus son essence, sa « loi sociologique ». Cette loi, selon laquelle il crée, c'est la sympathie et la sociabilité même: toute œuvre d'art a pour essence, selon l'auteur de *L'art au point de vue sociologique* (1), l'établissement d'un rapport de société entre nous et d'autres êtres vivants, de manière à nous faire vivre leur vie. La beauté de l'œuvre d'art, par exemple d'une œuvre musicale, se mesure « à la profondeur et à l'étendue de la sympathie sociale qu'elle réalise et qu'elle excite ». La musique, ayant pour moyens les moyens mêmes d'expression et de propagation du sentiment entre le hommes, est, comme tout langage, sociale par définition même. Aussi, comme la morale et la religion, l'art a pour dernier objet « d'enlever l'individu à lui-même et de l'identifier avec tous ». C'est ce que Comte avait déjà rêvé. L'homme devient religieux, dit Guyau, quand « il superpose à la société humaine où il vit une autre société plus puissante et plus élevée, d'abord restreinte, puis de plus en plus large, — une société universelle, cosmique ou supra-cosmique, avec laquelle il est en rapport de pensées et d'actions »; une « sociologie mythique ou mystique » est ainsi le fond de toutes les religions. De même, l'idée sociologique est essentielle à l'art. Pour distinguer l'art de la religion mieux que Comte n'y avait réussi, Guyau fait remarquer que la religion a un *but* à la fois spéculatif et pratique: elle tend au *vrai* et au *bien;* elle n'anime pas toutes choses uniquement pour satisfaire l'imagination et l'instinct sympathique de sociabilité universelle; elle anime tout pour *expliquer* les grands phénomènes terribles ou sublimes de la nature, ou même la nature entière, puis pour nous exciter à *vouloir* et à *agir* avec l'aide supposée d'êtres supérieurs et conformément à leurs *volontés*. Le but de la religion est donc « la satisfaction *effective*, *pratique*, de tous nos désirs d'une vie idéale, bonne et heureuse à la fois, satisfaction projetée dans un temps à venir ou dans l'éternité ». L'essence de l'art, au contraire, est « la réalisation *immédiate en pensée et en imagination*, et immédiatement *sentie*, de tous nos rêves de vie idéale, de vie intense et expansive, de vie bonne, passionnée, heureuse », sans autre but et sans autre loi que « l'intensité même et l'harmonie néces-

(1) Paris, Alcan, 3e édition, 1889.

saires pour nous donner l'actuel sentiment de la plénitude dans l'existence ». La grande musique, la symphonie en est un frappant exemple. La société religieuse, la cité plus ou moins céleste est l'objet d'une *conviction* intellectuelle, accompagnée de sentiments de crainte ou d'espérance; la « cité de l'art » est « l'objet d'une *représentation* intellectuelle, accompagnée de sentiments sympathiques qui n'aboutissent pas à une action effective pour détourner un mal ou conquérir un bien désiré ». L'art est donc vraiment une réalisation immédiate de son objet par la représentation même; « et cette réalisation doit être assez intense, dans le domaine de la représentation, pour nous donner le sentiment sérieux et profond d'une vie individuelle accrue par la relation sympathique où elle est entrée avec la vie d'autrui, avec la vie sociale, avec la vie universelle ». Il n'en existe pas moins une « unité profonde entre tous ces termes: vie, moralité, société, art, religion ». Le grand art, c'est celui où se maintient et se manifeste cette unité; l'art des « décadents » et des « déséquilibrés », c'est « celui où cette unité disparaît au profit des jeux d'imagination et de style, du culte exclusif de la forme ». L'art maladif des décadents a pour caractéristique la dissolution des sentiments sociaux, le retour à l'*insociabilité.*

Renan avait prétendu que la musique, qui date de deux ou trois siècles, serait bientôt une chose faite; Guyau lui objecte que la langue des sons est inépuisable. L'idée mélodique ou symphonique répond toujours à un certain état intellectuel et moral de l'homme, qui change avec les siècles; elle changera donc et pourra faire de nouveaux progrès avec l'homme même et avec la société. Certains musiciens, comme Chopin, Schumann, Berlioz, ont exprimé des sentiments propres à l'état social de notre époque et correspondant à un état général du système nerveux dont Haendel, Bach ou Haydn auraient eu peine à se faire l'idée. La musique est, comme l'a montré Spencer, un développement de l'accent que la voix prend sous l'influence de la passion, soit individuelle, soit collective; Guyau remarque que ces variations de ton, ces modulations naturelles à la voix humaine peuvent aller se raffinant à mesure que le système nerveux augmentera de délicatesse et que la sympathie sociale augmentera d'étendue. « Comparez la conversation d'une femme du peuple avec celle d'une personne distinguée, vous verrez combien

la voix de la seconde a des modulations plus fines et plus complexes. La mélodie musicale, suivant les variations de l'accent humain, peut se nuancer de plus en plus comme les sentiments mêmes du cœur ». La vie sociale, de plus en plus complexe, accroît aussi la complexité des sentiments. Quant à la crainte que les combinaisons des notes de musique ne viennent à s'épuiser, Guyau répond qu'elle n'est guère sérieuse, si on songe aux lois mathématiques des combinaisons. « Grâce au rythme et au mouvement, la mélodie peut varier sans cesse; d'autre part, l'harmonie a encore des ressources sans nombre. Le critique anglais lord Maunt Edgaunbe reprochait autrefois à Rossini ses morceaux d'ensemble à diverses parties, ses chœurs, ses duos remplaçant les longs solos du bon vieux temps; il lui reprochait l'introduction des rôles de basse-taille dans l'opéra, la multiplicité de ses thèmes mélodiques, alors qu'auparavant on se contentait d'un seul thème suivi de variations. Enfin, aux yeux de ce critique d'art plein d'autorité en son temps, la musique de Rossini était beaucoup trop complexe et « inintelligible ». Dieu sait pourtant combien elle nous paraît aujourd'hui facile à saisir et relativement peu compliquée pour l'harmonie comme pour le rythme! Dès maintenant nous ne pouvons plus nous contenter d'une mélodie simple soutenue par un accompagnement simple; peut-être, dans quelques siècles, nous faudra-t-il un enchevêtrement de mélodies comme on en rencontre dans les symphonies de Beethoven et dans les belles pages de Wagner. Quoi qu' il en soit, la musique est bien plutôt en voie d'évolution que de dissolution » (1).

En somme, depuis Kant, Schiller, Comte et Spencer, l'esthétique biologique et sociologique a fait d'incontestables progrès. A en croire Kant et ses continuateurs, l'art traiterait la réalité comme un spectacle, les objets réels comme s'ils étaient de simples images d'eux-mêmes, les fonctions de la vie comme si elles étaient un simple jeu; la thèse opposée semble aujourd'hui prévaloir. L'art traite le spectacle comme une réalité, les images comme des objets, le jeu même de nos facultés comme une vie vécue et sentie; au lieu de se jouer autour du cœur des choses, il s'efforce de mettre un cœur en toutes choses et, pour cela, de créer. La vie incomplète de la nature ne

(1) Guyau, *Problèmes de l'Esthétique contemporaine.*

pouvant suffire à l'homme, le génie enfante de lui-même une vie supérieure en plénitude et en fécondité: il la vit réellement et nous la fait vivre. Cette vie supérieure, qui a pour essence la sociabilité infinie, loin d'être un simple « jeu pour la représentation », est un objet sérieux de jouissance, d'amour et de volonté. La théorie de l'art pour l'art est donc bien ébranlée. Flaubert, pour soutenir cette théorie, citait avec admiration la parole de Buffon: « Toutes les beautés intellectuelles qui se trouvent dans un beau style, tous les rapports dont il est composé, sont autant de vérités aussi utiles et peut-être plus précieuses pour l'esprit public que celles qui peuvent faire le fond du sujet ». La remarque de Buffon était juste pour beaucoup de sujets où la forme a certainement plus d'importance que le fond même; mais Buffon n'oubliait pas que les beautés du vrai style sont des beautés *intellectuelles*, résidant dans les rapports des mots avec les pensées, des pensées entre elles, des mots entre eux; c'est donc l'harmonie, la solidarité, l'accord, la logique interne, identique à la loi de la vie, qui font la valeur d'une phrase bien faite, d'une phrase musicale comme d'une phrase littéraire. Et cette valeur est elle-même une éducation pour l'esprit du lecteur ou de l'auditeur, une révélation de la convenance, de l'accord avec soi et avec autrui, de l'*eurythmie* (de là vient, pour le dire en passant, l'importance des études classiques, comme aussi des études musicales). Il n'en résulte, ni que l'art soit indifférent aux idées, ni qu'il soit indifférent aux conséquences morales et sociales des idées ou des sentiments qu'il exprime. Est-ce à dire que, pour l'esthétique sociologique, l'œuvre d'art doive être une « thèse » morale ou sociale? Nullement, et le didactique est le plus souvent ennemi de l'art, de la poésie, de la musique; mais un ensemble d'idées et de sentiments sur la nature, sur l'humanité, sur la société ou sur telle classe de la société, n'est pas nécessairement une thèse, quoique une doctrine, une croyance, une foi puisse y être contenue. L'art véritable, sans poursuivre extérieurement un « but » moral et social, comme dans la théorie trop utilitaire de Comte, a, dans son essence même, sa moralité profonde et sa profonde sociabilité, qui seule fait sa santé et sa vitalité immortelle.

D'après ces principes, nous ne saurions comprendre l'évolution de l'art de la même manière que M. Giani. Nous admettons avec lui

que l'art, dans la première période, fut collectif et encore utilitaire, que, dans sa seconde période, il devint de plus en plus individuel et dégagé de toute fin extérieure à lui. Mais nous admettons une troisième période synthétique de l'évolution, où l'art, sans cesser d'offrir l'empreinte profonde de l'individualité, essentielle au génie, offrira aussi en même temps un autre trait non moins essentiel, l'universalité et la socialité de l'inspiration. C'est l'idéal que Wagner propose à la musique et qu'il ne se flatte pas d'avoir encore réalisé lui-même. La grande musique, sans cesser d'être individuelle par le génie du musicien et nationale par l'influence du milieu, deviendra de plus en plus internationale, humaine, universelle. Elle sera, elle est déjà un avant-goût de l'union et de la paix qui devraient régner entre les nations. Le Français se pénètre du génie de l'Italie en applaudissant un Palestrina ou un Verdi ; il se pénètre de l'esprit de l'Allemagne en écoutant Beethoven ou Wagner ; l'Italien et l'Allemand, de leur côté, se mettent à l'unisson de la France en applaudissant Berlioz ou Gounod. Fille de l'harmonie, la musique est, parmi les arts, un de ceux qui contribueront le plus à l'harmonie universelle. Quoi que puisse dire Ibsen, l'homme fort n'est pas l'homme seul, mais l'homme uni par la pensée et par le cœur à tous les autres hommes, l'individualité en qui vit l'humanité entière.

ALFRED FOUILLÉE
Membre de l'Institut de France
et de la Société Royale de Naples,
Président de la Société internationale de Sociologie.

UNA GIUSTIFICAZIONE NECESSARIA

Il mio articolo sulle *Scene del Faust* musicate da Schumann, pubblicato nei fasc. III e IV (1895) di questa *Rivista*, ha dato occasione ad uno scritto importantissimo di R. Giani apparso nel medesimo periodico (fasc. I, 1896) col titolo *Per l'arte aristocratica*. Dissi il mio articolo; dovevo dire alcune frasi in esso contenute: poichè, non il soggetto suo, ma queste appunto furono rilevate dal Giani, il quale ne dedusse che io ho combattuto la produzione artistica individuale difendendo l'arte a fini sociologici, l'arte popolare, che starebbe per opposizione all'arte aristocratica.

Premetto: io non ho posto una simile quistione, sì bene il Giani, che ha scritto uno studio di scienza dell'arte, mentre io ho discusso una delle sue forme e dentro assai ristretti confini. Nè tampoco ho inteso di attaccare l'arte individuale. Chi l'oserebbe? Soltanto, essendomisi offerta l'occasione di guardare da vicino nella natura dell'arte di R. Schumann, mi persuasi che essa non ha elementi per penetrare con forza nella vita intellettuale della società, di imprimere uno speciale carattere nella cultura di un popolo, di una nazione.

Per un diritto della mente nostra, noi possiamo giudicare di tutti i fattori che ci si presentano idonei come mezzi di cultura. E li giudichiamo quando ci poniamo ad esaminare in qual modo e in quale estensione essi influiscono sulla società. Un popolo non sente tanto il bisogno di nuovi ideali, quanto sente nuovi, indeterminati impulsi, desideri, entusiasmi per un bello artistico, e a determinate epoche storiche trova l'artista che soddisfa questi nuovi bisogni, desideri, entusiasmi, talora latenti, talora manifesti. Se l'arte di Schumann

sse avuto la forza di riuscire a ciò, non ci sarebbe stato bisogno Wagner. Ciò che lo Schumann non potè esprimere, Wagner lo resse per intero. Egli popolarizzò l'idea profonda, ma sensibile, lla nuova musica pura; trasfuse in un prodotto popolare, nel dramma, sua incompresa energia di espressione, lasciandola fecondare dalla esia: per mezzo del teatro ritornò al popolo tedesco l'arte, che la a canzone aveva generata con Beethoven e con Weber. Così il 'agner conquista il sentimento di tutto un popolo raccolto intorno lui, mentre Schumann rimane circoscritto nell'intimità di pochi, m'egli intendeva, voleva ed altro non poteva. Così il Giani dirà istocratica l'arte di Schumann e, considerata in sè, forse non chiaerà diversamente l'arte di Wagner, assai più individuale di quella Schumann, e dalla differenza dei risultati tra le due, chiaro gli arrà ciò che io intendo per arte che penetra nella collettività poolare.

L'arte trae forme di produzione da circostanze culturali, oltre le limatologiche e meteorologiche, da un complesso di attività collettive, ossia popolari; l'artista non è che l'anima che n'è più d'ogni ltra scossa e che natura fornì del genio necessario per manifestare l pensiero dominante. È il cuore del popolo, della nazione, che batte ll'unisono col cuore dell'artista: il pensiero sarà, nella specie, dierso ai tempi di Palestrina, di Lutero, di Händel e di Wagner; ma l processo d'assimilazione, per parte dell'artista, è il medesimo.

L'arte ha ancora scopi pratici oltre gli estetici. Fechner, nella *Vorschule der Aesthetik*, ammette che oggetti pratici appartengano al dominio dell'estetica. Essa, secondo il Grosse (*Die Anfänge der Kunst*), persegue fini etnici, interessi sociali — forse la musica pura e l'ornamentica ne sono escluse — ma non è di musica pura che io parlava. Lo stimolo artistico non nasce da circostanze culturali, ma è da esse guidato. Le arti dei primitivi hanno efficacia in molto differenti modi sulla vita dei primitivi: oltre l'estetica, vi ha in esse una significazione pratica. Io credo un errore che solo quell'attività sia artistica, la quale è intesa ad eccitare sentimenti estetici: questa definizione non s'adatta, dice il Grosse, interamente a circostanze di fatto. Le produzioni artistiche dei primitivi sono pensate praticamente. È ben vero che il Giani, esaminando la danza dei primitivi, si domanda se codesta è arte. Io credo, col Grosse, che, considerata

nella essenza sua, l'arte dei primitivi è l'arte nostra. La influenza sociologica, il nesso sociologico dell'arte è cosa, del resto, che, allo stato degli studi moderni, non ha bisogno di dimostrazione. Herder, Hennequin e Guyau l'hanno provata. Ma che cosa sarebbe stata l'arte di Palestrina, se la sua eco non si fosse ripercossa nelle anime del popolo e non le avesse vivificate con grandi, sì con drammatiche commozioni? Che cosa sarebbe dell'arte di Shakespeare, di Händel e di Wagner, senza un popolo che l'avesse sostenuta e salvata? Questi genî operano guidati da una idea che domina, governa lo stimolo artistico, sentono la voce potente del popolo che essi conquistano e traggono a sè. Questa voce del popolo, non bisogna dimenticarlo, è dessa che segna la via, inspira gli entusiasmi, guida ai trionfi. Ma, intendiamoci, questo popolo non è la plebe, e quella è l'arte dei grandi. Se l'arte, di sua natura aristocratica e non plebea, si dirigerà ad una vasta cerchia ove predominano sentimenti comuni, noi plaudiremo al fatto: ma essa sarà opera della collettività, più che dell'individuo isolato, e meno esposta ad errori. Quando Wagner, a Bayreuth, disse, rivolgendosi alla nazione tedesca: mercè la vostra cooperazione noi abbiamo un'arte; egli esprimeva con ciò un'opinione modesta e giustissima, a mio modo di vedere, e nello stesso tempo dichiarava che cosa era l'arte, le cui forme, inspirate a un contenuto moderno, avevano subìto una necessaria evoluzione e l'arte appariva una manifestazione moderna vivificata da grandi ideali. Impariamoli.

Io dissi l'arte per l'arte non una cosa, ma una frase assurda e immorale. A parte che essa maschera spesso l'impotenza dell'artista ad agire sopra una vasta cerchia; quando l'arte è ciò che può essere, essa, secondo l'intendimento della frase *l'arte per l'arte*, può esistere tutt'al più soggettivamente, ed è immorale quando abbia un fine egoistico. Un'arte fatta per sè, a scopo di diletto, oziando, è una forma di produzione inferiore e nulla. E lo dissi ancora nel senso in cui il Carducci ha ripetuto or ora che l'arte non consiste nello scrivere la poesia per la poesia, i versi per i versi. Con un fine egoistico, o limitata all'intelligenza e al sentimento di poche nature elette, l'arte è ancora cosa assai caduca. L'arte vera e grande s'impossessa di una grande e feconda idea, se ne alimenta e la fa vivere in mezzo a tutto un popolo: essa non vive in un ambiente limitato, non rap-

·esenta gusti, tendenze, interessi limitati. E allora essa sfida i se-
·li, tramanda le sue forme in un collo spirito che le anima.

Non parliamo dell'arte antica; non ce n'è bisogno: il popolo greco
egli stesso il creatore della sua lirica e della sua tragedia. Tra-
sciamo anche soltanto di accennare alla lirica musicale fiorita nel
edio evo tra i popoli del Nord d'Europa, fra i Cambriani, gl'Ir-
ndesi, gli Scozzesi, gli Anglosassoni, i Germani, gli Scandinavi.
ad essi che noi dobbiamo la forma musicale praticata oggidì, e
on dobbiam loro, come taluno potrebbe credere, un concetto vago
i questa forma, sì bene essa medesima integralmente, colle sue di-
isioni e ripetizioni. Veggansi in ispecie le canzoni dei Cambriani,
egli Irlandesi, degli Anglosassoni e dei Germani. L'arte di Monte-
erdi è aristocratica, quella di Palestrina si dirige al sentimento del
opolo. Che cosa è oggi per noi la musica di Monteverdi in con-
ronto con quella di Palestrina? La tragedia francese fu arte aristo-
ratica, il dramma di Shakespeare popolare. Che vale per noi una
ragedia di Racine e di Corneille in confronto con un dramma di Sha-
espeare? Come i commedianti inglesi, poichè il dramma shakespea-
iano aveva dovuto cedere il posto alla tragedia francese, peregrinavano
er la Germania in cerca di un pubblico, così il *Singspiel* inglese e il
edesco dovettero cedere dinnanzi all'aristocratica opera italiana e
ercarsi un pubblico tra il popolo. Quale importanza hanno avuto, nel-
'avvenire musicale dei due paesi, il *Singspiel* nazionale e il prodotto
sotico? Volte le spalle al pubblico aristocratico e al suo prodotto
avorito, l'opera italiana, Händel si cercò, a Londra, un pubblico di-
posto ad ascoltare il melodramma inglese, il dramma musicale bi-
lico e l'oratorio, opere d'arte che rappresentavano un gusto, un indi-
izzo popolare in opposizione alla cantata e al melodramma italico.
Händel intraprendeva la stessa lotta di Shakespeare. Ariosti e Buo-
oncini erano dagli eletti preferiti a Händel. Oggi che cosa sono per
oi questi musicisti di fronte al maestro alemanno? Weber insorge
ontro l'opera esotica e ricorre agli elementi popolari, tanto ne' sog-
getti poetici come nella materia musicale. La sua arte è popolare
el miglior senso. E l'arte di Weber vale quella di Rossini? E dirò
o di Wagner e della sua lotta contro l'opera in voga, l'aristocratica
pera francese? La musica dominante nella prima metà del secolo
nei teatri di Germania era una passione aristocratica; corrispondeva

essa forse ai bisogni del popolo tedesco, alle attitudini, alle inclinazioni del suo spirito? Il Giani non vuol saperne dell'esempio di Wagner; egli dice che il popolo sognato da Wagner era un popolo ideale, che il maestro in realtà non trovò mai. E come spiega egli allora il cambiamento avvenuto nel gusto del pubblico, che si è sostituito, pubblico d'entusiasti, a un pubblico d'indifferenti *amateurs*? Che fa se il popolo non è ancora penetrato nella profonda significazione del dramma di Wagner? Egli lo gusta, lo desidera, lo ammira. Il suo trionfo è il trionfo di Palestrina, di Händel e di Shakespeare. Il trionfo di questi artisti è bensì quello della poesia e della musica, ma non è soltanto quello della poesia e della musica. Ebbe l'arte di Schumann una simile efficacia, una simile potenza? No. È questo che volevo dire. L'idea da cui è alimentata quest'arte popolare, dirà il Giani, è sempre l'idea dell'arte, ma in questo movimento forse non c'entra per nulla il rapporto sociologico?

Come si vede, io ho esposto in breve e alla meglio qualche idea per giustificare un'opinione, che quasi mi si rimprovera, e delle frasi scritte non senza motivo. Il problema cui allude il Giani aspetta una soluzione; presentemente io non sono in grado di darla.

L. Torchi.

LA MUSIQUE SANS PAROLES
ET SON LIEN AVEC LA PAROLE

(Suite et fin, voir pag. 167, 1er fasc., ann. III, 1896).

Mais ici vient s'imposer encore un nouveau compromis; car, parmi toutes les directions possibles, la Musique ne retrace que celles d'un côté; par l'harmonie, l'orchestration, c'est la *verticale*, ascendante ou descendante, et d'ailleurs indéterminée, étant *Simultanée*; — par la mélodie, ce sont: d'abord l'*horizontale*, puis toutes les *obliques*, inférieures ou supérieures (1), — **mais seulement d'arrière en avant,** et de gauche à droite. Le mouvement musical étant fonction du temps, ne peut retourner en arrière; il est *irréversible.*

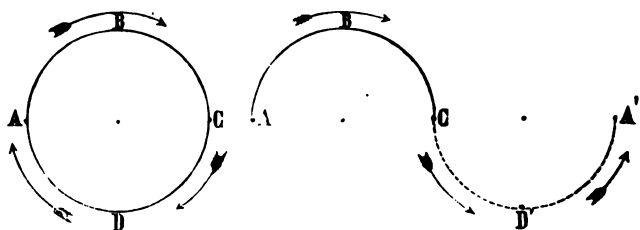
Cette observation nous révèle une différence, assez peu remarquée, dans les ressources d'expression des deux Arts. Celui du langage, usant à volonté de toute image graphique, exprime directement le mouvement en arrière... — ou plutôt, traduisant indirectement tout mouvement réel, et par voie d' « évocation », il ne se montre pas plus indirect au cas du mouvement *rétrograde* qu'au cas du mouvement *progressif.* La Musique, en cette occasion, souffre un désavantage: apte à s'arrêter, s'il convient, mais incapable de revenir sur ses pas, le fleuve mélodique pourra figurer à l'esprit le repos; mais s'il faut peindre aux yeux le geste de recul, un subterfuge est nécessaire.

---

(1) L'existence d'une *mélodie* tenant essentiellement à l'enchaînement, dans l'esprit, d'émissions sonores successives, — à leur « synthèse mentale », tout motif mélodique représente, en définitive, une *intégrale* psychique.

Je ne sais si jamais compositeur s'est avisé de réaliser cette idée de « rétrogradation ». Mais il serait curieux, en prenant la chose à rebours, d'en trouver la formule en quelque composition musicale. Voyons d'abord du côté littéraire. Les verbes, très nombreux, exprimant retour (physique ou moral) en arrière, sont tous formés du mot servant déjà pour l'action directe, auquel vient s'accoler le préfixe *re* (ou *retro*). — L'abstrait se peint ici, comme toujours, avec les couleurs du concret. Comparez la *ré*sistance des matériaux — et la résistance à la grâce ; la *ré*pugnance à l'égard de l'aloès, de l'huile de ricin, — et celle qu'on ressent au récit d'un acte sordide ; la *ré*serve d'un corps d'armée, et la *ré*serve du maintien ; le *re*jet d'un aliment — et le rejet d'un vœu, etc... Certains de ces substantifs verbaux n'ont gardé que le sens figuré : ce sont, lorsqu'on rappelle leur origine concrète, d'énergiques et pittoresques métaphores ; tels le *re*mords, morsure de l'âme par derrière, retour offensif du passé ; la *ré*pression, action rétrospective de la justice, qui comprime une révolte accomplie, le *re*spect, attitude de l'homme qui, d'après l'étymologie même, regarde son supérieur en faisant un pas en arrière.....

Du langage écrit, tournons-nous vers la langue parlée. Écoutons la musique de la parole. Sans doute elle nous renseignera sur l'autre. Et en effet, que fait la voix, lorsque, s'étant portée trop avant, l'esprit veut *revenir* sur ses affirmations, atténuer ses dires, apporter une *restriction*, en un mot ? — Incapable, la voix, de cette régression dont l'esprit garde le privilège, elle usera d'un expédient, que nous devons retrouver en la Musique : *inflexion du contour phonique suivant une figure inverse.*

Jetez les yeux sur ce *schéma*. La figure de gauche montre une

roue qui tourne : la trajectoire circulaire et réelle d'un mobile. Si je veux figurer la *continuité* du mouvement de rotation dans le temps

- la fonction du temps n'étant pas réversible, — il me faut, à partir
u point C, donner une image *fictive* du retour. Or la seule possible
st l'arc de cercle C D' A', inverse de l'arc précédent A B C (1).

Cette loi de substitution, où brille l'économie de moyens, — l'in-
;inct la suggère aux organes de la parole, et le génie du sympho-
iste, inconsciamment, l'applique à son tour à ses thèmes. Répétez
'expérience que j'ai moi-même faite: notez, dans un entretien un
eu vif, entre gens démonstratifs, — et à leur insu, de peur d'influencer,
- notez les inflexions de voix correspondant aux *restrictions*. Si la
'oix montait en ce moment, elle descendra; descendait-elle? — Vous
'entendrez monter à nouveau. Et dans un cas comme dans l'autre,
e *chant* de la parole réalisera, soyez-en sûrs, une figure inverse. Les
leux exemples ci-dessous, musicalement notés, *d'après les inflexions
naturelles*, montrent qu'en général la « restriction » décrit un contour
plus ou moins courbe; la voix, ne pouvant point suivre l'idée dans
son recul, choisit la trajectoire *en avant* la plus lente; elle biaise,
pour ainsi dire, et cherche à gagner du temps (2).

(1) Il est très remarquable que ce *schéma* soit celui de la *vibration* sonore elle-même. La vibration qui marche, en effet (*onde de propagation*), est l'orientation *unilatérale* d'un mouvement *bilatéral* et symétrique.

(2) Pour réaliser ces formules, voici la méthode que j'ai suivie : je me répétais tout haut, à moi-même, la phrase littéraire exprimant un sentiment donné, en exagérant le chant naturel du langage, et observant soigneusement ses inflexions; puis, m'accoutumant peu à peu à séparer le chant des articulations syllabiques et des bruits, à le *musicaliser*, pour ainsi dire, je finissais par en dégager la mélodie typique. Il y aurait peut-être là un moyen scientifique de composer, qui remplacerait l'inspiration, article aujourd'hui perdu, — avec l'avantage appréciable de la sincérité, de la franchise.

La *restriction*, en Musique, paraît suivre ces mêmes lois, c'est-à-dire que certains tours, ou plutôt *re*tours mélodiques, qui nous font l'effet d'une « restriction », offrent un profil analogue. Ces sortes de motifs peuvent, d'abord, suggérer des idées de *ré*sistance, en général, de *ré*pugnance, ou de *ré*serve, de *re*tenue, tant au sens physique qu'au moral, des idées de *re*mords, de *ré*pression, de *re*spect, enfin tout ce qu'expriment les vocables, verbes ou substantifs, escortés du préfixe *re*. Ils peuvent, aussi, modifier le thème principal à la manière des conjonctions *si*, *mais*, *à condition que*, *pourvu que*, dans le langage. Alors ils prennent l'importance de « propositions », principales ou subordonnées, et peuvent même jouer le rôle de *contre-thème* (1).

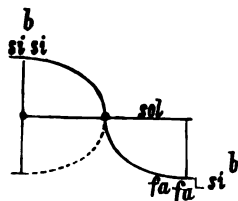
Au début de la XIII^me^ Sonate (de Beethoven), je trouve une formule « restrictive », qui compose le second terme de la phrase, ou *conséquent*.

(1) Nous donnons le nom de *contre-thème* à ce motif secondaire, qui, venant immédiatement après la conclusion du motif principal (initial), dans la plupart des mélodies, sert de conduit, en quelque sorte, entre le thème, et sa *reprise*. Le schéma suivant en dira plus que toutes les définitions ; il est basé sur un air très populaire, dont je crois inutile de reproduire la musique.

THÈME	CONTRE-THÈME	REPRISE DU THÈME
Au clair de la lune, Mon ami Pierrot,	*Ma chandelle est morte* *Je n'ai plus de feu*,...	Ouvre-moi ta porte Pour l'amour de Dieu.

SA RÉPÉTIT.

Prête-moi ta plume
Pour écrire un mot.

Le motif de la deuxième mesure forme un dessin inverse, au moins en la direction, de celui de la mesure I. C'est le mouvement initial retourné, mais retourné, comme ce schéma le montre, en alternance, et non pas en opposition.

Ainsi le veut la loi d'*irréversibilité*. — Or l'expression de ce parti mélodique est bien la « restriction ». Ce que vient d'avancer la première cadence, descendant sur l'accord de tonique, la cadence qui suit semble la remettre en question. Le premier mouvement, de la dominante à la médiante inférieure, est un pas ferme, mais discret, qui n'atteint pas encore, notez-le, la note de repos, la tonique. L'idée, douce et pensive, descend peu de degrés à la fois, et s'arrête à quelque distance du but; elle propose, mais sans affirmer. Et presqu'aussitôt, l'ascension de la sus-tonique à la dominante lui fait refaire le chemin en sens inverse, et regagner son point d' « énergie potentielle ». C'est le retour de la pensée en arrière, son reploiement, son resserrement sur elle-même: c'est la *restriction* mélodique (1). Une seconde tentative, à la 3me mesure, atteint le but voulu, car le *conséquent*, cette fois, n'est plus restrictif, mais concluant.

L'arabesque, d'un dessin si beau, dont Beethoven accompagne son thème, n'est pas, qu'on le croie bien, purement *décorative*, et faite exclusivement « pour orner ». Son mouvement rapide tranche d'abord avec le calme de la mélodie supérieure: il y a là contraste du sentiment précis, *efflorescent*, « à fleur d'âme », que rend cette mélodie — avec un état plus profond, et plus obscur à la conscience. — Ensuite, vous notez que la basse ne soutient pas ici le chant, mais qu'elle *alterne* régulièrement avec lui, parlant quand il se tait, rentrant

(1) Il semble y avoir des restrictions *harmoniques:* ce seraient les cadences *détournées* (cadences « imparfaites », « demi-cadences », ou « cadences évitées » des auteurs).

dans le silence aussitôt qu'il a repris la parole. Enfin, et c'est le fait essentiel, on retrouve, entre les deux portions de cette « basse », l'antithèse logique qui opposait les deux membres de la mélodie, — avec, en plus, une inversion que traduit le « mouvement contraire ». Ainsi l'harmonie (ou le *contre-point*) ajoute au sens de la « restriction », qu'elle renforce, et dont elle appuie la logique, en liant, comme elle fait, l'*antécédent* au *conséquent* (1).

Mais nous en avons assez dit sur la *restriction*, qui n'est qu'un cas particulier du mouvement psychique, et du mouvement musical. Il nous faut revenir au **Verbe**, à son interprétation sonore, symphonique.

*
* *

Si le *Verbe*, non plus qu'aucune autre espèce de mot, ne peut prétendre à son équivalent musical absolu, — du moins la chose qu'il exprime est-elle traduisible en ses traits essentiels. Et cela suffit au Sentiment. On devait s'attendre à ce que la Musique, art d'action, exprimât ce qu'exprime, en notre langue usuelle, le mot traducteur de l'action.

Mais le *Verbe* traduit l'action de cent et cent manières. D'abord, autant de variétés d'être, ou d'agir, autant de verbes différents. Vous avez vu que, par une loi d'économie bien remarquable, les états, les actes moraux ne trouvaient pas d'autre formule que les actes et les états matériels. Encore, la liste des vocables qui peignent ces états, et ces actes, est-elle infinie. Assigner à chacun des verbes de la langue (2) un correspondant mélodique, serait une entreprise évidemment stérile, et problématique d'ailleurs. Ce qu'on peut tenter

---

(1) Mes observations sur la voix, et ses inflexions dans la parole ordinaire, — ce qu'on appelle le *chant* de la parole — m'y font découvrir un « accompagnement » véritable, une sorte de « *contre-point alternant* », du genre de celui qui marque le début de la XIII^me Sonate, et très généralement en usage chez Beethoven. — Ce contre-point est produit par la descente périodique de la voix *dans les régions graves*, — aux cas de réticence, ou d'*a-parte*, lorsqu'on veut compléter son idée, la restreindre, « ouvrir une parenthèse ». C'est alors, — et de cette façon, — que le Langage comporte une « *harmonie* ».

(2) A part sa valeur *phonétique*, bien entendu, et pris comme signe, indifférent en soi, d'une *idée*, la même pour tous les peuples.

'ec fruit, — et nous l'allons faire, est une assimilation des modatés du verbe, en général, à telles formes mélodiques.....

Le *Verbe* exprime tous les cas divers du mouvement, par ses *voix*, ar ses *modes*, par ses *temps*, et par ses « *personnes* ». Par ses *voix*, . traduit l'activité, la passivité, ou la neutralité; — par ses *modes*, a certitude de l'acte (Indicatif), ou son *aléa* (Subjonctif, Conditionnel,)ptatif, Impératif); — par ses *temps*, le caractère actuel ou virtuel le l'acte (Présent, Futur), ou son état, sa date d'achèvement (Passé). Enfin, par ses *cas*, qui constituent la « Conjugaison », le verbe exrime la variation de nombre et de personne, c'est-à-dire l'unité, ou a multiplicité des facteurs, d'une part, — de l'autre, leur nature « objective » ou « subjective » (*moi* ou *autrui*).

Formulée dans ces termes extra-grammaticaux, mais *exacts* (1), l'anaomie du verbe s'assouplit, et supporte mieux un parallèle avec l'anatomie du motif musical.

*
* *

Quel est, pour commencer, l'équivalent musical de la *voix?* — « Actif », le verbe dit l'acte *exercé;* passif, il dit l'acte *reçu.* C'est là pure différence de sens, simple contraste de côté. Que je dise: « Pierre *aime* Jacques », — ou bien: « Jacques *est aimé* de Pierre », cela revient au même, évidemment. Dans tout acte, il y a le *moteur* et le *mobile*. Qu'on intervertisse, à son gré, l'ordre de ces facteurs, et le produit, c'est-à-dire l'*acte*, ne change point. Or ce qui nous intéresse, en une symphonie, c'est l'acte en lui-même, c'est l'*action* (2).

Il peut être opportun, par contre, de distinguer le *neutre* de l'actif (3). Certains motifs de Beethoven indiquent plutôt l'acte extérieur, objectif, réalisateur d'un « travail »; d'autres, les plus nombreux,

(1) Il y aurait un bénéfice incroyable à remanier la terminologie des grammairiens de fond en comble, à lui substituer un cadre plus rigoureux, plus en accord avec les faits vivants. Comme exemple d'une méthode vraiment philosophique, et tranchant sur la routine ordinaire, je citerai la *Grammaire latine* de MMs. Guardia et Wierzeyski, chez Pedone-Lauriel, 1878.

(2) Nous n'avons que faire du *moteur*, à moins qu'on n'accepte pour tel l' « espèce », ou timbre instrumental; alors le *mobile*, c'est la note, qui ne vaut que par ses rapports d'intervalle, et son milieu.....

(3) Ou l'*intransitif* du *transitif*.

décèlent l'état d'âme, ou l'action sans but défini, telle que la peint le verbe neutre.

L'équivalent du *mode* grammatical, en Musique, n'est-ce point la nature même des *cadences*, qui, « parfaites », affirment ou commandent, — « imparfaites » ou bien « évitées », suspendent et subordonnent? (Les cadences « d'attaque », surtout). Le motif de *Saint-Bris*, au début de la *Conjuration* des Huguenots, est un exemple remarquable d'expression musicale juste, en un drame.

Ce mouvement de quarte montante, reproduit jusqu'à 3 fois dans le thème, ne donne-t-il pas à la cadence, indicative déjà, un caractère impératif? Dans la Musique pure, sans drame, où l'absence de sujet rend l'expression énigmatique, et sans contrôle certain, les cadences analogues à celles-ci offrent souvent, à notre esprit, même à son insu, une signification analogue (1).

Et maintenant, parlons du mode subjonctif, ou conditionnel. L'*alea* musical, comme le grammatical, a ses degrés. Vous avez vu que le « conséquent », dans un thème, marquait subordination à l' « antécédent »: tout thème régulier semble débuter par un « *Si* », faisant pressentir une conclusion ultérieure. Aussi l' « antécédent » représente-t-il assez bien une proposition *Subjonctive*. — Mais le « Subjonctif » a des nuances. Suivant la grammaire latine de Guardia et Wierzeyski (qui est aussi, par sa méthode, une excellente grammaire générale), il est *potentiel*, ou bien *optatif*, suivant qu'il exprime une vue de l'esprit, ou bien un désir. Que de phrases Beethoveniennes

(1) Ici l'on doit tenir compte d'un élément très important: le travail inconscient de l'esprit... Dire « qu'on comprend la Musique », n'est-ce pas confesser qu'on saisit le sens *au moins général* du discours, et qu'on est satisfait dans sa logique comme en son sentiment? Le mot de Pascal porte bien ici: « Le cœur a des raisons que la raison ne connaît pas ».

rahissent le mode *optatif*....! Le souhait, l'aspiration passionnée, ce que les Allemands savourent sous le nom de *Sehnsucht*, c'est peut-être le mouvement d'âme qui transparaît le mieux à travers le tissu mélodique. Et pourquoi? — Par la direction ici très nette de l'idée, qui tend à s'élever, à gagner toujours en hauteur. D'instinct, l'aspiration de notre âme vers un idéal, fût-il inférieur et terrestre, se note par un geste, une attitude ascensionnels. L'avare même, soupirant après l'or de la terre — ne le surprend-on pas levant ses yeux au ciel, tout comme le Saint-Augustin, et la Sainte-Monique de Scheffer?..... N'oublions point que la *gravitation* est notre constant critérium, inconscient souvent, toujours sûr, et que l'idéal humain, quelqu'il soit, se projette normalement vers le haut. Car, dit fort bien M. Souriau, — « dans notre lutte contre la pesanteur, la chute, « c'est la défaite; l'équilibre, c'est la défensive; le mouvement de « simple translation, c'est un commencement d'affranchissement; le « mouvement ascensionnel, c'est le triomphe ».

Écoutez monter, à présent, cette gamme mesurée dans son vol rapide, qui, de la dominante, s'élance à travers une octave et demie, sur la médiante supérieure (*Allegro* de la première Sonate); et là, s'étale en *gruppetto*... C'est un vœu, — d'autant plus attachant que son objet est moins tracé; désir de voir, de s'élever, de s'échapper vers les régions supérieures, et tranquilles... Ce vœu, je le traduirais par un verbe plutôt moral, parce que sa trajectoire, idéale et fictive, paraît sans équivalent cinématique et matériel. Quel est ce verbe, au juste? — Impossible de préciser. Mais il exprime un désir *pur*, évidemment, très chaste, simple et grand, un de ceux qui lèvent les fronts des Saints d'Angelico, de Botticelli. — Et ce verbe, dans la sonate, revêt la figure *optative*. Deux fois lancé, d'abord en tonique, puis en dominante, et nuancé, la seconde fois, d'interrogation, le *thème-verbe* se contracte, à la 6^me^ mesure; il supprime son long trait projecteur, monte à son but d'un port de voix; le désir se presse, se tend; l'intensité va, du même pas, *crescendo;* les ports de voix, les *gruppetti* se serrent, font une « strette »; enfin, sur un accord arpégé, résumant tous les intervalles franchis, le thème se condense; fort désormais, comme « tonifié », il fait, de son vœu, presqu'une mise en demeure.

Le « point d' orgue » qui clôt la 9me mesure, évoque des bras croisés sur la poitrine (1), l'attitude d'un *Orante* qui, son souhait jeté quatre fois, se tait, et attend.

Mais le *souhait* enferme toujours en lui quelque espoir, et nous remarquons que la formule optative, *au début*, est assez rare chez Beethoven. La plupart des thèmes initiaux, chez ce songeur profond, « s'inclinent » tout d'abord ; la pensée plonge, pour n'émerger qu'ensuite. C'est dans les œuvres de jeunesse, et de sérénité, qu'on trouve surtout ces fusées; encore expriment-elles, souvent, moins un vœu de doux mysticisme qu'une montée de sève, sauvage et féconde, un flot bouillonnant de passion mâle, le jaillissement superbe d'une énergie profonde, et longtemps contenue. Ainsi dans le *Presto* qui conclut, d'un style léonin, la suite méditative et navrée de la XIVme Sonate.

(1) Ceci n'est pas une pure métaphore, une image quelconque « à effet ». Je ne cherche jamais une image qui ne soit la représentation d'un fait réel, et scientifique. Le *croisement des bras* est un geste essentiellement « synthétique »: il résume toute une discussion, une longue argumentation ; c'est l'attitude d'un homme qui a tout dit, tout fait valoir, et attend l'issue... C'est un *point d'orgue*.

***

Le « verbe » musical, entendu comme nous le disons, a-t-il des *temps*, a-t-il des cas?

Nous répondrons: ses « temps » sont les phases mêmes, les *moments* de la mélodie. La langue symphonique, en effet, traduit le mouvement par le mouvement; son symbole de l'action n'est plus un signe fixe, et plus ou moins convenu, tel le « verbe » des grammairiens, mais un graphique. Il y a, dans le profil sonore d'une mélodie, comme un tracé fidèle, encore que schématique, exprimant le trajet du mobile, matériel ou psychique. C'est une fusée visible qui jaillit, semant au bout sa pluie d'étoiles (1), ou bien un désir abstrait qui s'élève, et monte en s'épandant, comme une gerbe... il n'importe. Le schéma transcripteur de la « force » mesure le progrès, et la décadence de celle-ci par son propre cours et décours. — Soit un oiseau dont votre vue suit les évolutions. — « *Il va s'envoler* », dites-vous. Puis: « *Il s'envole* ». Puis enfin: « *Il s'est envolé.....* ». Voilà les trois étapes, assez grossières, du langage: le *futur* (ou le *gérondif*, en latin), qui prévoit l'acte, le *présent*, qui le saisit au vif, le *passé*, qui marque sa fin. — La mélodie, par ses contours, est autrement précise. Son « futur » est le battement d'ailes lui-même qui précède et fait pressentir l'envolée (2); son « présent », c'est la flèche ascendante des sons filant sur la portée; son « passé », — le decrescendo, le fléchissement du mobile en l'espace, dans le lointain..... Ces deux temps sublimes du verbe, jetés par Bossuet l'un sur l'autre:

« Madame *se meurt*..... Madame *est morte*..... ».

On les retrouverait, sans doute, en maint passage de musique, et vivants, cette fois, — dans l'inclinaison graduelle, et la chute *amenée* du thème. Le langage est frappant, terrible, en vérité,

---

(1) Tel, le *Finale* de la Sonate en *ut ♯ mineur*.

(2) Un des *moyens* de Beethoven (le mot de « procédé » n'irait point ici, dans un Art si sincère), — consiste à lancer d'abord, toute nue, la phrase rythmique, prosodique; et sur les ailes de ce rythme, entraîneur à la manière d'un *volant*, arrive, un peu plus tard, la « mélodie ». Cette sorte de *mise en train*, qu'on trouve, par exemple, au début de l'*Allegretto* de la Symphonie en *la*, reproduit un moyen naturel, aussi bien mécanique que physiologique. — « *Rien n'est beau que le vrai* ». — (Cf. MEYERBEER, l'Ouverture de l'*Étoile du Nord*, etc.).

dans cette antithèse simultanée des deux temps: l'agonie, — la mort. C'est la concision du contraste, presque son *instantanéité*, qui fait ici la beauté. Celle de la Musique est, au contraire, en l'analyse; le contraste s' y fait successif, il procède par ondes; le discours mélodique, plus long, plus délié, teinte l'âme de plus de nuances, il développe, étend l'émotion. En ce cas — et dans ce cas seulement, la Musique est plus explicite que l'Art littéraire. Lorsqu'il s'agit, en effet, de suivre un phénomène en son évolution, par rapport au *temps*, plutôt que de le décrire en l'espace, le drame, ou le roman, fût-il « psychologique », exclut la grande précision. Ce qui là serait minutie, devient ici richesse utile. Le véritable Art des psychologues, c'est la Musique.

En résumé, le « Verbe », par ses *temps*, est un obstacle à la pensée fluide et continue, à la représentation « progressive » des choses. Il morcèle l'acte, extérieur ou psychique, en fragments encore bien compacts, il le rend fragmentaire, brisé, discontinu. — La Musique a le don d'éviter cette « cristallisation » du vocable, elle échappe aux partages solides incomplets, aux « cassures » forcées de la mosaïque littéraire; sa matière, éminemment mobile et plastique, reste toujours en continuité avec elle-même; c'est un métal ductile, et jamais refroidi, apte, merveilleusement, aux modelages subtils, éphémères.

La Musique ne connaît pas « des temps », du moins au sens du verbe. Elle connaît *le Temps*.

***

Venons-en maintenant aux *personnes*. Celles-ci, dans l'évolution symphonique, sont évidemment les divers facteurs de l'orchestre: ce sont les *timbres*; ce sont, abstraction faite de toute polyphonie, dans un instrument homophone comme le piano, par exemple, — les *parties*. — Or ces « parties », qu'on les compare aux pièces d'un engin, ou bien aux composantes d'une force, ou bien aux acteurs, aux *personnages* d'un drame, aux unités vivantes d'un mouvement collectif quelconque, — elles marchent vers un but, soit ensemble, en ordre simultané, soit séparément, en ordre alternatif. Grammaticalement, l'ordre alternatif, c'est le *singulier;* l'ordre simultané, le *pluriel* (1).

(1) *Singuli, universi*, dans la langue latine.

— Musicalement, ce qui doit correspondre au « pluriel », ce sont les parties *concertantes;* au « singulier », les parties *alternantes.* En termes plus précis, c'est, dans un cas, l'union des sons en accords enchaînés, — et leur détachement, au second, pour réaliser un « motif ». Ainsi les « ensembles », comme disent les musiciens, figurent un temps quelconque du verbe au pluriel; les *soli* le figurent au singulier. Lorsqu'une troupe d'oiseaux prend l'essor, deux choses peuvent arriver: — les oiseaux s'envolent un à un: nous parlons alors de chacun, au *singulier;* — ou bien, ils partent tous à la fois, auquel cas on met le verbe au pluriel. Si l'on suit ces oiseaux dans leurs évolutions, ils font comme un dialogue, un colloque cinématique (1) compliqué, où tous les cas d'unité, de pluralité, d'action isolée ou collective, que l'on distingue dans un texte, se représentent, pas à pas, — avec cette différence, que reproduit en musique l' « harmonie », d'*entrelacements*, ou de « concrescences » possibles. — La Musique, en effet, a cet avantage sur la Prose, ou la Poésie, de comporter un *contre-point.* La plus profonde proposition de Pascal, ou la méditation la plus ample de Lamartine, n'offre, pour ainsi dire, que la « chaîne » d'un tissu d'idées, sans la « trame ». (A moins que la trame, dans l'étoffe littéraire, ne soit nouée si bien aux fils de la chaîne, et si serrée, qu'on ne l'aperçoive point). — Tandis que les morceaux de musique les moins concertants, ceux qui sentent le plus le monologue, présentent une structure entrecroisée très apparente. — Ce que signifient ces accompagnements si variés, basses ou contre-chants, superposition de notes en accord, ou leur alternance en motifs, nous le chercherons plus tard. Constatez seulement ici les analogies du Langage avec la Musique, — et leurs différences, tout ensemble; cette analyse « en partie double » est seule capable de préciser les définitions respectives des deux Arts.

Mais le verbe grammatical ne fléchit pas seulement suivant le *nombre*, il se conjugue aussi suivant les **personnes.** Est-ce que le parallèle entrepris avec la Musique irait se poursuivant jusque là?

---

(1) *Cinématique :* ayant rapport au *mouvement*, se traduisant par un *mouvement.* Si fort répugne-t-on aux mots techniques, encore est-on bien forcé de les prendre, quand la langue commune n'en fournit pas d'autres. La même remarque vaut pour le terme de « *concrescence* », qu'on lira plus loin, et qui exprime avec précision la soudure de deux directions mitoyennes.

— Sans doute, si l'on prend l'*esprit*, non la « lettre » de la grammaire. Ici, la phonétique peut nous prêter un grand appui, — la phonétique définie comme la science des inflexions vocales en rapport avec les passions, les mouvements de l'âme. Je me suis avisé de penser que l'expression de ces passions devait différer quelque peu, suivant que l'on parlait à la 1ère, à la 2ème, à la 3ème personne. D'abord il est naturel — et très humain, hélas! qu' hors les cas, tout exceptionnels, de détachement de soi-même, on mette un *comma* d'indifférence, au moins, en la transposition de nos propres sentiments sur autrui. Le *tu* modère l'émotion que ressentait le *je*, et l'*il* est un absent dont les souffrances, ou les joies — sont déjà lointaines. Puis, en cette transposition, que seule, la charité chrétienne égalise en faisant d'autrui « le *prochain* », — l'état passif devient action; le phénomène mental change d'aspect; il prend un nom nouveau: la *délectation*, forcément, devient « félicitation », et le chagrin, — « condoléance »; l'espoir se change en « vœu », etc. ... ». Un effort est alors nécessaire, une part de l'énergie se perdant..... D' instinct, l'homme le plus compatissant, le moins égoïste, mettra bien toujours une sourdine à sa voix, et ses inflexions varieront, s'il plaint, ou congratule un autre que lui-même (1). A plus forte raison, si cet « autre » n'étant pas là, la parole le vise, sans s' adresser directement à lui. — De là peut-être vient l' usage de s' aborder, entre étrangers, à la seconde personne du *pluriel*, — et, pour les inférieurs, de ne parler au maître qu'à la *troisième* du singulier. Il semble y avoir, au premier cas, une compensation instinctive à l'égoïsme naturel qui tend à diminuer autrui ; et, dans le second, le détour du langage met aussitôt de la distance entre les gens. *Respecter*, nous l'avons dit, c'est regarder en reculant.

Cela peut paraître au lecteur d'une psychologie un peu minutieuse. Mais de pareils détails ne sont pas inutiles; et tout en justifiant de telles habitudes de langue, ils peuvent éclairer beaucoup la Musique. Il n'y a point, sans doute, à proprement parler, de *personnes*, en le

(1) L'homme peut, en effet, grâce au verbe réflexe, *se féliciter* de ses joies, *se plaindre* de ses maux ; il *se flatte* de pouvoir atteindre un but ; il se *reproche* un tort ; il s'*encourage* lui-même au travail. Mais comme d'instinct, en ces choses qui le touchent, il fait sonner son *moi !*

discours musical, — pas plus qu'il n'y a de *verbe*, d'*attribut*, ou de *substantif*. Mais il y a des tours sonores, des rythmes, et des inflexions mélodiques qui révèlent, pour ainsi dire, la personne « qui parle », — ou celle « à qui l'on parle ». Les cadences affirmatives ou conclusives impliquent un *je*, ou un *moi;* les cadences interrogatives ou suspensives, — un *tu*, ou un *toi*. L'absence de cadence définie semble désigner la tierce personne *il* ou *elle*. — Il est vrai que, dans la plupart des pièces dites « classiques », sonates ou symphonies, la mélodie n'est qu'un tissu de questions et de répliques alternant périodiquement, — tel un *dialogue*, et qu'on peut y voir aussi bien un pur *monologue* intérieur, où l'âme oscille, à chaque pas, du doute à la résolution, de l'incertitude à la foi..... Mais, en ce cas, le *tu*, ou le *vous*, se justifie, comme au langage, par le fait, assez habituel, de l' « apostrophe réfléchie », de l'*autologisme*. « *Tais-toi*, *mon* cœur », dit la romance..... Et, dans Molière: « — George Dandin! George Dandin! *Vous* avez fait une sottise, la plus grande du monde ».

Le phonographe, entre les mains d'un observateur comme Mr l'abbé Rousselot, serait, pour contrôler nos dires, un témoin précieux. Son style, en traçant, impassible, l'expression vocale des passions, préciserait les observations restées vagues sur l'abaissement chromatique de la parole, par exemple, dans la pitié, la congratulation exprimées à autrui..... Comme si notre *moi*, en s'épandant au dehors, perdait de ses forces (1).

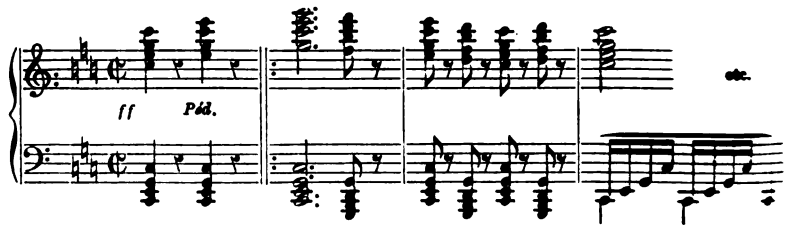
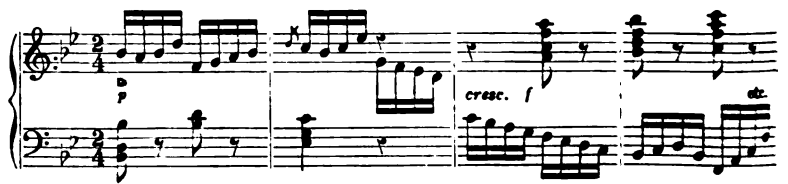
En attendant ces preuves, cherchons, dans les mélodies, de quoi fonder nos dires. Certaines pièces ayant déjà pour titre: « *Espoir* », ou « *Consolation* », « *Mélancolie* », « *Inquiétude* », « *Souvenir* », « *Regrets* », ... pourraient nous mettre sur la voie (1), par exemple les « Romances sans paroles » de Mendelssohn; puis on aborderait les œuvres où nul écriteau n'influence (2).

---

(1) Il est juste de dire que, pour rétablir l'équilibre, la modestie, — du moins le simple respect des convenances, tend à nous faire baisser de ton, quand il s'agit de notre propre personne. Ainsi la honte de l'éloge est un frein naturel à l'orgueil.

(2) Le mot d'*écriteau* paraîtra dur à quelques-uns. Mais il faut avouer que de pareils titres sont des puérilités: j'y vois encore des sortes de diaphragmes limitant le champ de la vision mentale. Leur seule utilité peut être d'entraîner le compositeur..... Mais l'auditeur ne devrait pas en avoir besoin.

Ne trouvez-vous point, par exemple, en feuilletant Beethoven, que le Finale Allegro de la 1ère Symphonie (en *ut majeur*) exprime un discours personnel, et qu'on y sent plutôt, tout au long, des *je*, des *moi* déterminés, que des *tu*, des *toi* forcément questionneurs?

De même pour l'*Allegro* qui conclut, en termes plus grands, la cinquième (en *ut mineur*); — avec cette nuance, que le caractère ici guerrier, et triomphal, du motif évoque idée d'ensemble, et sous-entendrait le pluriel.

Au contraire, avec ses cadences interrogatives pressantes, ses continuelles suspensions, ses formules qui descendent de biais, par ressauts, comme la voix dans l'*objurgation*, l'Allegro de la Symphonie charmante en *si bémol* me semble discourir à la seconde personne. Question? — Non pas, mais long et doux reproche, — ou bien enveloppante provocation des Floramyes, nouant leur chœur lascif autour de Parsifal.

La *collectivité* dans l'affirmation personnelle est bien visible, — *audible* serait mieux, — en certains motifs à la fois larges et conclusifs: tel ce thème aussi simple qu' original, dont Beethoven fit

es *32 variations* pour piano, et le Finale étourdissant de la 3ème Symphonie (l'*Héroïque*).

On lit la plainte solitaire, d'autre part, en cette élégie nonpareille qu'est l'*Allegretto* de la septième (en *la*). Certes, la Musique pure restera toujours imprécise, nous l'accordons. — Qu'on nous accorde seulement, à nous-mêmes, qu'il règne une direction dominante, en chaque thème donné. Ici l'orchestration n'est pas concentrée pour un chœur, en faisceau, mais groupée comme en subordination respectueuse autour du récit *solo* des violoncelles.

Si la touchante mélodie chante l'amour, ou le regret, ou la contrition religieuse, — c'est là ce qu'on ne peut fixer. Mais sûrement ce n'est pas la voix d'une foule qui s'étend là, ni le langage d'un appel; c'est la parole d'une seule âme, et qui pleure son propre ennui.

Enfin, on connaît des morceaux où la pensée, se dégageant du souci de soi-même, ou d'autrui, prend un cachet impersonnel. Le « Verbe musical » parle, en ce cas, à la troisième personne.

Par exemple, ce délicieux *Allegretto scherzando* de la 8ème Symphonie, que nous citions naguère pour son allure de récit, de joli conte archaïque et rêveur. Oiseau bleu, prince Charmant, Ariel, Obéron, Titania?... Je ne sais de quel personnage il s' agit; mais les tours mélodiques l'accusent; il est toujours question de *lui*, ou d'*elle;* l'accent reste impersonnel, c'est bien celui d'un narrateur. Trop insouciant et passif pour admettre un sens enquêteur disant *tu*, — point suffisamment accusé pour évoquer en nous un *je* complaisant, démonstratif, le verbe musical s'infléchit là, semble-t-il, suivant les conditions de la tierce personne.

En résumé, laissant la « lettre » des flexions « verbales », et n'en retenant que l'*esprit*, je trouve, au fond de la 1ère personne, un égoïsme autoritaire et complaisant; — au fond de la 2ème, un « altruisme » curieux, sympathique ou prêcheur; — au fond de la 3ème, enfin, ce même altruisme, ici « chroniqueur », et commentateur, pour ainsi dire. — Cela pour le singulier. — Au pluriel, je trouve, dans le premier cas, l' « esprit de corps », la fierté dans l'association; — dans le second, ce que j'appellerais un altruisme de respect; — enfin, dans le troisième, un altruisme détourné, élogieux ou péjoratif, corrigé d'ailleurs par le nombre.

Ce sont ces variantes psychiques qui, faisant moduler la voix à

leur gré, dans la langue de tous les jours, signalent aux musiciens les inflexions utiles, celles qui doivent toucher l'auditeur, le mettre en l'état d'âme voulu. Cette suggestion s'opère, en général, à l'insu du compositeur. Celui-ci, bien entendu, ne met pas des verbes en musique; il ne voit point, comme nous, pédantesquement, des paradigmes de grammaire. Mais les cadences, les inflexions du langage banal, qu'il *entend* plutôt qu'il n'écoute, influent sur la composition du langage idéal. Empruntant au Verbe ordinaire sa phonétique, et sa métrique, il les emploie seules, faisant abstraction des idées..... Des idées *précises* du moins, car les motifs vocaux inspirateurs du thème, si fondus soient-ils en l'instrumentation, et si bien enchaînés en partition symphonique, portent la trace des « *idées sourdes* » dont parle Joubert, que, naïvement, ils traduisaient.

Aussi doit-on chercher, dans la trame des mélodies, plus, — et moins, à la fois, que l'auteur n'y prétendit mettre. — *Moins*, d'abord, parce qu'il a souvent maladroitement et pauvrement expliqué, cet auteur, les créations de son propre génie. — *Plus*, ensuite, car tous ces joyaux du langage naturel, que sertit la mélodie dans son cadre, ne réfléchissent pas, vaguement, de pures généralités, mais jettent des feux divers suivant l'angle de leurs facettes. — La Musique, en ses combinaisons innombrables, se borne-t-elle à distinguer l'action vive de l'action lente, et l'exaltation d'âme de son état déprimé? Ne peut-elle traduire les « catégories » d'actes, les « espèces » de sensation? N'a-t-elle point des tours définis pour désigner l'amour, ou l'orgueil? — Même, les *modes* de l'orgueil, et ceux si nombreux de l'amour? — Manquerait-elle de ressources pour définir l'action que marque, en la langue banale, le « Verbe »? — Et par ses cadences variées presqu'à l'infini, ses silences ménagés de mille façons, ses valeurs métriques, ses nuances, sa ponctuation; par l'*appoggiature*, les retards ou les anticipations harmoniques, l'usage ou le rejet de l'*anacrouse*, la syncope, le contre-temps, les pauses, le point d'orgue; par l'ordre alternant ou la marche simultanée des parties, les mouvements direct ou contraire, la transposition, la modulation, le trille, la pédale; par les infinies combinaisons mélodiques, harmoniques ou de contre-point, — ne parviendrait-elle aussi, la Musique, à fixer les *temps* de l'action, ses *modes*, et ses *cas?* N'aurait-elle pas le pouvoir

d'exprimer, abstraitement, mais *spécifiquement*, le genre, et les circonstances de l'acte?.....

J'espère, en cette esquisse d'une Science encore neuve, éveiller les esprits sur la profondeur du langage musical, et sur son admirable plasticité. — Encore n'ai-je ici traité que du *Verbe*, une des 9 « parties du discours », au compte des grammairiens. Mais c'est, en vérité, la plus importante de toutes. Dans une prochaine étude, j'aborderai l'*Interjection*, l'*Adverbe*, et la *Préposition*, en faisant rentrer dans celle-ci « Préfixes » et « Suffixes ». On verra, notamment quelle est, à ce propos, la raison d'être, et la signification de l' « *Harmonie* ».

MAURICE GRIVEAU.

LA RIFORMA DELLA MUSICA SACRA IN ITALIA
DOPO IL DECRETO ED IL REGOLAMENTO DEL LUGLIO 1894

Innanzi cominciare a dire delle condizioni per le quali si va svolgendo presentemente la riforma della musica sacra in Italia, fa duopo considerare alcuni fatti che le precedettero. Fa duopo indagare sopratutto, come e perchè la Sacra Congregazione dei Riti si sia indotta a pubblicare queste nuove prescrizioni.

Non verremo qui a ricordare come sia sorto nel nostro paese il movimento artistico-religioso a cui accenniamo. Il Padre Amelli — allora prete milanese e dottore dell'Ambrosiana, oggi Priore della celebre Abbazia di Montecassino — assieme a pochi altri benemeriti, al presente quasi tutti decessi, fu il primo a proporsi di voler rispondere coi fatti all'esempio ed all'invito di quel *Cæcilienverein* di Germania ch'ebbe a fondatore e capo il compianto Franz Witt. Per dieci anni dovette lottare l'Amelli fra il compassionevole sogghigno di tanti eunuchi dell'arte rifugiatisi nella Casa di Dio, ad offendere impunemente tanta maestà, tanta grandezza ideale. Il grido di riforma lanciato in mezzo al clero in nome della religione, fra gli artisti a tutela della nostra grand'arte tradizionale, non venne ascoltato; anzi per lungo tempo fu oggetto di scherno e di derisione.

Ma nel 1884, auspice il Cardinale Bartolini, la Sacra Congregazione dei Riti, con un primo documento legalizzava il movimento manifestatosi in Germania, sorto poscia in Belgio, in Francia ed in Italia. Tale fatto procacciò alla causa molti vantaggi. Gli avversarî si opposero è vero con molta tenacità; gli indifferenti crollarono le spalle, ma i volonterosi si raddoppiarono; e quando l'Amelli da

Milano si rifuggiava a Montecassino stanco e quasi sfiduciato, senza saperlo si trovarono raccolti intorno al suo nome parecchi giovani, decisi di raccogliere l'eredità della sua iniziativa.

Passarono così altri dieci anni, durante i quali la lotta si riaccese ardente. Polemiche, opuscoli, conferenze, lezioni, articoli di giornali, esecuzioni, pubblicazioni storiche e didattiche, adunanze, congressi; nulla si lasciò di intentato per raggiungere sollecitamente e possibilmente bene lo scopo propostosi dagli addetti alla schiera dei riformatori.

Non per questo però gli avversarî, forti del favore del volgo: di quel volgo ignorante che dalla piazza, dalla bettola, dalle quinte di un palcoscenico era riuscito a penetrare nel Tempio e ad installarsi per qualche secolo accosto all'altare di Cristo, non per questo gli avversarî potevano rimanere indifferenti e rassegnati spettatori. Per credere una simile cosa bisognerebbe non aver conoscenza della qualità di persone e di artisti che salgono la tribuna dell'organo nelle nostre chiese. L'origine le rende bollentemente e violentemente villane; l'ignoranza li riduce coi loro pregiudizî, sciocchi e grotteschi. Il più interessante però si è, che a tutta questa razza di gente tenne bordone per molto tempo e tiene bordone tuttora, buona parte del clero. Quasichè per essa il mostrarsi incapace a comprendere le alte manifestazioni dell'arte nello stretto connubio con le più pure idealità religiose, ed il disubbidire apertamente alle prescrizioni dei Superiori, debba costituire un merito.

E qui è mestieri ricordare che tutto il movimento per la restaurazione — o riforma che dir si voglia — della musica sacra, in Italia, per molto tempo, rimase circoscritto alla Lombardia ed al Veneto. I pochi collegi stranieri, le poche chiese di Roma (la tedesca, l'americana e la francese) che accolsero le nuove idee, non lo dovettero all'impulso nostro, ma alla educazione ricevuta dai reggitori, nella loro patria.

Furono i vescovi di Pavia, di Padova, di Vicenza, di Mantova e di Venezia, i primi ad appoggiare risolutamente la causa della restaurazione della musica sacra.

Intanto a Roma, un valoroso e virile ingegno — il P. Angelo De Santi — coll' espresso desiderio del Papa e col mezzo della *Civiltà Cattolica*, fra la folla dei maestri scagnozzi aveva diffuso

na parola alta, illuminata, giusta, doverosa. Ebbene questa luce
roiettò sulla scena un'ombra sinistra. Tutta la genia dei maestri
omani, oramai celebri per le loro sguaiate creazioni, col favore di
uella folla in mezzo alla quale si andava frammischiando qualche
lemento che poteva all'occasione far giungere la sua garrula e stri-
ula voce più in alto assai, tanto fece che ottenne venisse imposto
l P. De Santi il silenzio; mentre era stabilito che di esso si dovesse
pprofittare per rimaneggiare il *Regolamento* della Congregazione
ei Riti, in un senso più largo ed esplicitamente favorevole agli
ciocchi e superbi profanatori dell'arte sacra. Era urgente salvare a
Roma ed a qualche altra città d'Italia, una delle più fiorenti in-
lustrie. Quella esercitata dai cosidetti maestri di cappella, dai can-
ori, suonatori, organisti ecc.....!

A questo proposito non è inopportuna al certo una considerazione.
Mentre quei musicisti d'oltremonte, illustri o modesti, celebri od
oscuri, che si occuparono e si occupano della riforma della musica
sacra (coi criterî banditi in Germania, Austria e Svizzera dal *Cæcilien-verein*, nel Belgio dalla *Società di S. Gregorio*), seppero meritare
gli elogi e la più alta considerazione di tutto il clero, in Italia co-
loro i quali si proposero raggiungere gli stessi altissimi intenti coi
medesimi identici mezzi, vennero da taluni segnati a dito, come tanti
eretici e ribelli. Ma non basta. Mentre dieci anni addietro i più fu-
renti avversarî della restaurazione usavano colpire tutto il lavoro
dei riformatori col nomignolo di *innovazioni tedesche* — tanto le
melodie corali dei libri di Ratisbona come le messe di Palestrina —
più tardi, visto che per il canto gregoriano, le simpatie degli stu-
diosi italiani si convergevano attorno alla versione tradizionale restau-
rata dai Benedettini di Solèsmes, i più influenti tedeschi, riformatori
in Germania, cui premeva conservare la diffusione delle loro edizioni
gregoriane, si unirono agli avversarî della riforma in Italia. E la
parola d'ordine era, per quei capoccia tedeschi: « trionfino pure le
composizioni di Mercadante, Aldega, Vecchiotti, ecc., purchè restino
le edizioni autentiche di Ratisbona »; mentre dagli italiani contrarî
ad ogni restaurazione si andava dicendo: « vengano pure le edizioni
autentiche di canto gregoriano (combattute dieci anni prima), purchè
si salvino le opere *immortali* (!) di Aldega, Vecchiotti, Mercadante
e..... compagnia! »

Queste le basi sulle quali doveva compilarsi il nuovo *Regolamento per la musica sacra*, che dopo la sua promulgazione infatti, ebbe da taluno — abbastanza ingenuo — una tale interpretazione. A raggiungere un simile intento si prestava completamente il sistema tenuto nell'interpellare i maestri competenti, o creduti tali, in Italia ed all'estero. Qui si ricorse ai più aperti avversarî della riforma, celebri nel campo dell'arte, per le loro grottesche imprese e per le loro comiche creazioni; altrove si domandò il parere di persone veramente autorevoli. Avvenne così che nelle risposte ai quesiti proposti dalla S. C. dei Riti si riscontrarono le più amene contraddizioni. Tutto quanto i cosidetti maestri italiani trovavano bello, buono e scrupolosamente consono alla liturgia (anche le *cabalette*), gli stranieri senza eccezione giudicavano semplicemente oltraggioso per la religione e per l'arte!

Simili fatti misero in imbarazzo chi doveva redigere un programma definitivo, tanto più avendo questi i suoi preventivi criterî, favorevoli alla corrente degli ottimisti. Avvenne così che un bel giorno il Segretario della Congregazione dei Riti, prelato saggio ed illuminato, appartenente ad una diocesi dell'Italia superiore, altamente compreso dell'importanza della riforma, messosi in conflitto col Prefetto della stessa Congregazione dovette ritirarsi dal suo ufficio. Quel distacco diede luogo a scenate abbastanza serie fra i due personaggi, e tali che per qualche tempo fecero le spese di quel piccolo mondo pettegolo che sono le sacrestie delle Basiliche di Roma.

E veniamo al *Decreto*, come pure al *Regolamento* del luglio 1894. Diciamo francamente che la controversia, latente per molti anni e poscia manifestatasi in una forma assai spesso aggressiva, fra i difensori delle edizioni di Ratisbona ed i propugnatori delle teorie insegnate dai Benedettini di Solèsmes, qui in Italia non avrebbe mai dovuto assorgere ad importanza capitale. Noi crediamo avere un sufficiente concetto delle une e delle altre, e persistiamo a credere che le diversità fra di esse, importantissime per la storia e per l'estetica, siano appena secondarie in pratica, tanto più ammesse le condizioni nelle quali si trova la musica sacra in Italia. Da noi

tutta l'attenzione doveva raccogliersi intorno al programma che comprende la restaurazione della musica sacra nelle sue linee fondamentali. Assicurata la vittoria di questo principio si sarebbe potuto discutere poi, sull'opportunità o meno di accettare o respingere l'una o l'altra versione di canto gregoriano.

Per noi che assistemmo a splendide esecuzioni polifoniche completate da esecuzioni gregoriane secondo le edizioni di Ratisbona; per noi che avemmo la fortuna di beare il nostro spirito, intiere giornate, fra mezzo all'eco delle melodie tradizionali riportate nei libri di Solèsmes, diciamo e ripetiamo con franchezza che in nome dell'arte liturgica avremmo accettate le une e le altre, persuasi che entrambe soddisfano alle esigenze liturgiche ed artistiche. Invece si volle sollevare una questione archeologica, per il momento almeno, affatto inopportuna.

Nondimeno il *Decreto* riuscì, per questo lato, di soddisfazione comune, sebbene taluni, stoltamente, vi abbia ravvisato aperta condanna alle recenti teorie insegnate dai Benedettini francesi. La verità tuttavia è questa, che la S. C. dei Riti, pur incoraggiando l'adozione dei libri corali di Ratisbona, lascia nel *Decreto* ampia libertà ai Vescovi di usare nelle proprie diocesi quel canto che per tradizioni storiche sia più in uso. Ed è per questo appunto che noi italiani, in ispecie, dobbiamo essere grati a chi così ha deliberato, perchè è indubbiamente certo che la maggior parte delle Chiese d'Italia, possedendo preziosi ed antichi manoscritti di canto gregoriano e volendo conservare le proprie tradizioni, non potrebbero che ricorrere ad essi, e per conseguenza far tesoro degli insegnamenti divulgati in ispecie dai RR. PP. Benedettini di Solèsmes, di Maredsous e di Beuron.

Esaminiamo ora partitamente il *Regolamento*.

Nell'articolo 1° è detto: non che ogni composizione musicale è ammessa in Chiesa, ma che lo sono soltanto quelle, le quali si rivelano *informate allo spirito liturgico e che rispondono religiosamente al significato del rito e delle parole*.

Quali norme si dovranno seguire per assicurarsi di tale requisito?

Secondo il Regolamento il canto che meglio risponde alle prescrizioni dell'articolo 1° è il canto gregoriano che la Chiesa riguarda come veramente suo (e quindi il solo che adotta nei libri liturgici da essa approvati).

Il canto polifono eziandio, come anche il canto cromatico (1), purchè formati dalle suddette doti, possono convenire alle sacre funzioni.

La musica polifonica, onde possedere le qualità essenziali per essere ammessa nella Chiesa, e cioè spirito liturgico rispondente religiosamente al significato del rito e delle parole, non può che seguire le norme date da quel canto gregoriano che la Chiesa riguarda *come veramente suo*. È manifesto adunque che sarà da proscriversi la ripetizione delle parole; che saranno da osservarsi scrupolosamente le proprietà prosodiache del testo liturgico; infine che si dovrà dare maggior importanza alla parte corale e non alla strumentale, pel fatto molto evidente che la musica nella Chiesa si è introdotta puramente è semplicemente quale musica corale.

« Nel genere polifonico viene riconosciuta degnissima della Casa di Dio la musica di Pierluigi da Palestrina e dei suoi buoni imitatori ».

Essendo riconosciuta degnissima della Chiesa la musica del Palestrina e dei suoi buoni imitatori, più nessuna discussione si dovrà fare adunque circa all'adozione che di essa si propugna ovunque con entusiasmo. È questo un grande incoraggiamento per coloro che nel nome di Palestrina, fin da venti anni addietro, si adoperarono per iniziare anche in Italia la riforma della musica sacra (2).

Art. 9. « È severamente proibita in Chiesa ogni musica per canto, o per suono d'indole profana, specialmente se ispirata a motivi, variazioni e reminiscenze teatrali ».

Per ora possiamo ritenere quindi che il canto gregoriano e la polifonia palestriniana, come la musica moderna che ad essa si ispira, restino le sole e più efficaci espressioni della musica veramente liturgica.

L'art. 5, si ferma a considerare la necessità di preferire il canto gregoriano a quelle musiche polifoniche che rasentano la sconvenienza per la cattiva esecuzione. Quest'articolo per conseguenza è per sè solo un intiero programma. Dunque il canto gregoriano può essere pre-

---

(1) A proposito di questo vocabolo usato impropriamente, vedere le osservazioni più innanzi.

(2) Più oltre ritorneremo sull'argomento.

ferito a qualunque altra musica; dunque laddove per contrariare la restaurazione della musica sacra si erige a pretesto la mancanza di elementi e la mancanza di mezzi, si tenta di perpetuare una sconvenienza che la Chiesa risolutamente condanna. Se le volontà della Chiesa fossero per certuni quello che veramente dovrebbero essere, la restaurazione dell'arte liturgica arriverebbe a compiersi in breve. Ma troppi interessi, troppe ambizioni, troppa ignoranza avvinghiano uomini e cose attorno al Tempio perchè si possa sperare di vedere scacciati da esso i mercatanti che tutto si permettono, anche di ridere delle prescrizioni liturgiche. E se il canto gregoriano deve sostituire tutto quanto si eseguisce di sconveniente nella Chiesa, è naturale che debbasi pensare al modo di interpretarlo giustamente.

Lasciando per ora di accennare alla necessità di promuovere un saggio insegnamento di esso canto nei Seminari, non è vero che per attenersi all'articolo del Regolamento della Sacra Congregazione dei Riti, ogni parrocchia dovrebbe iniziare la propria scuola di canto gregoriano, magari guidata da quei novelli sacerdoti che nel Seminario hanno avuto una giusta e sufficiente educazione intorno alla musica sacra?

L'art. 6 si compone di tre membri che ci proponiamo di esaminare e spiegare separatamente. « La musica figurata da organo deve in genere rispondere all'indole legata, armonica e grave di questo strumento ». *Legata*, *armonica e grave:* ecco come deve essere la musica da eseguirsi sull'organo. Eppure quanti organisti sanno, o pur, sapendo, vogliono adattarsi a seguire questi precetti? Invece la maggior parte di essi si sbizzarrisce ad improvvisare, *capriole*, *pezzi di bravura e di resistenza.*

« L'accompagno istrumentale — continua il medesimo articolo — deve sostenere decorosamente il canto e non opprimerlo ». In queste parole è pure racchiuso tutto un programma di azione. — Infatti sarebbe ovvio ricordare che i principali sostenitori della restaurazione della vera musica sacra hanno sempre propugnato, anche nella musica moderna, l'assoluta signorìa della parte vocale sulla istrumentale. A che servono adunque le interminabili introduzioni, i lunghi e fragorosi intermezzi, gli a soli per flauto, violino, tromba o clarino? A che tutto quel pandemonio di batterie orchestrali? Perchè si è

recata in Chiesa perfino la gran cassa? Forse per sostenere decorosamente il canto?!!

Il terzo punto dell'articolo non è che una chiara conferma di quanto è esposto più sopra. « Nei preludî ed interludî, così l'organo come gli istrumenti conservino sempre il carattere sacro, corrispondente al sentimento della funzione.

All'articolo 7, è prescritto che la lingua da usarsi nelle funzioni strettamente liturgiche sia la lingua latina, mentre i testi *ad libitum* si dovranno prendere dalla Sacra Scrittura e dall'Officiatura o da inni e preci approvate dalla Chiesa. Questo articolo speriamo varrà a frenare gli slanci artistici di quei cantanti di cartello che nel bel mezzo di funzioni strettamente liturgiche si sono permessi sin qui di introdurre canzoni create su cervellotiche e sentimentali parafrasi dei testi sacri e per le quali così spesso si ricorre ad un frasario semplicemente erotico. Torna quindi a proposito l'avvertenza contenuta nell'artic. 8, che « nelle altre funzioni — extraliturgiche — si potrà usare la lingua volgare, però, prendendo le parole da divote ed approvate composizioni ».

Dopo quanto dicemmo più sopra omettiamo di aggiungere parola all'art. 9, che proibisce severamente ogni musica per canto, o per suono, d'indole profana, specialmente se ispirata a motivi, variazioni e reminiscenze teatrali.

Quello che è stato tante volte raccomandato e rigorosamente propugnato, di non omettere nè trasportare fuori di senso od indiscretamente ripetere le parole dei sacri testi; quello che è stato replicatamente suggerito e raccomandato di non dividere in pezzi affatto staccati quei versetti che sono necessariamente collegati fra loro, è nuovamente sancito negli articoli 10 ed 11 del nuovo Regolamento. Malgrado questo in un'*Effemeride* che si intitola *Liturgica*, fra le tante ragioni addotte in difesa di criterî soggettivi, si è potuto stampare che le composizioni di Pergolese, Guglielmi, Zingarelli, Cherubini, Terziani, Mercadante, Aldega e Battaglia e qualche altro vivente, rispondono perfettamente all'indole sacra che la Chiesa esige!

Su questi nomi in avvenire sarà bene che qualcuno fermi la propria attenzione onde dimostrare col Regolamento in una mano e colle loro composizioni nell'altra, quanto fallaci e puerili si addimostrino le ingenue conclusioni a cui abbiamo accennato.

All'artic. 12, il Regolamento vieta l'improvvisare — detto a fantasia — sull'organo a chi nol sappia fare convenientemente, cioè in modo da rispettare non solo le regole dell'arte musicale, ma quelle altresì che tutelano la pietà ed il raccoglimento dei fedeli.

Ora è certo che la pretesa di saper improvvisare, negli organisti, sta in ragione diretta dell'ignoranza di tutte le più sane regole dell'arte e di tutte le prescrizioni liturgiche. Infatti potevano trovarsi peritosi nell'improvvisare quei grandi organisti che furono Gabrieli, Merulo, Frescobaldi, Zipoli, Bach, Couperin, Mendelssohn e Schumann; non così deve essere di un maestro a cui nella Chiesa è affidata oggi la più sublime missione dopo quella del Sacerdote. Diamine l'amor proprio, la dignità, dove se n'andrebbero se il pubblico lo vedesse con uno stampato sul leggìo! E poi il diploma di capacità nel saper improvvisare lo dà a sè stesso il medesimo organista il quale dopo essersi provato, per la via degli studi scolastici, a dir male di Palestrina e di Bach, arriva poi a credersi in diritto di offrire al Signore tutto quanto la sua mente può concepire nelle condizioni anche le più mediocri dello spirito! Per tal modo se qualche volta si incespica in alcune reminiscenze della *Semiramide* e della *Muta di Portici*, di *Zampa* o di *Nabucco*..... che importa? Chi si accorge di questo?..... Anzi il pubblico si divertirà di più, e le prescrizioni del Regolamento resteranno stampate sulla carta.

Non così però dovrà accadere per chi oltre nutrire rispetto per l'arte, sente profondamente il suo dovere di artista cattolico. Per questo la presunzione, la superbia, la vanità, non devono esistere, ed in quelle creazioni che la liturgia e l'arte hanno consacrato, dovrà egli cercare materia per rispondere decorosamente al suo ufficio.

A questo punto il Regolamento termina.

Nella parte 2ª vengono date alcune istruzioni per promuovere lo studio della musica sacra, e per allontanarne gli abusi. Diciamo ora di esse.

Il Regolamento raccomanda ai Rev.mi Ordinarî di prendere cura speciale della musica sacra facendone argomento di opportune prescrizioni, sopratutto nei Sinodi Diocesani e Provinciali.

Come ognuno può di leggieri persuadersi, se la Sacra Congregazione dei Riti non si fosse preoccupata degli abusi e delle profanazioni introdottesi nella Chiesa, non avrebbe creduto opportuno e neppur

necessario di promulgare istruzioni per le quali venisse fatta raccomandazione ai Rev.mi Ordinarî di emanare quelle prescrizioni le quali potessero assicurare l'esatta osservanza del nuovo Regolamento.

Lo stesso articolo 1° della parte II, prescrive cosa che in Italia da ben venti anni si è sempre scrupolosamente osservata. « I laici per unirsi in comitato, indire congressi, pubblicare periodici, dovranno ottenere la preventiva approvazione dell'Autorità Ecclesiastica ». E questo è precisamente quanto nel campo della riforma si è sempre fatto in ogni circostanza.

La Sacra Congregazione dei Riti nell'articolo 2°, raccomanda ancora ai Rev.mi Ordinarî di far esattamente adempire dai Chierici l'obbligo di studiare il canto fermo. — Finalmente vediamo autorevolmente sancite quelle idee che si sono andate propugnando indefessamente pel trionfo della causa.

Dallo studio del canto fermo nei Seminari, stabilito come materia d'obbligo pei chierici, può dipendere il trionfo della restaurazione della musica sacra nelle chiese d'Italia. Questa salutare e provvidenziale prescrizione, osservata con diligenza, preparerà una nuova generazione di sacerdoti la quale, siamo certi, avrà il còmpito di preparare il trionfo del bello, nobile e purissimo ideale.

È stabilito ancora nell'articolo 3° che i Rev.mi Ordinarî abbiano ad invigilare sui parroci e rettori di chiese, affinchè non permettano esecuzioni musicali contrarie alle norme del nuovo Regolamento, valendosi delle pene canoniche contro i disobbedienti.

Fin qui le nuove prescrizioni considerate sotto l'aspetto, diremo così, positivo. Ciò che non sappiamo nè sapremmo mai spiegare, di esse sono alcuni punti non solo sbagliati, ma semplicemente assurdi e contrarî a qualunque principio pratico.

Il dire che il *canto cromatico* è permesso nella Chiesa al pari del *canto polifono*, purchè *fornito delle doti necessarie*, ecc., è errato. L'antitesi di polifonia è omofonia, monodia; l'antitesi di *canto cromatico* non può essere per conseguenza che *canto diatonico*. Tanto più è a ritenersi errato il significato dato alla parola *canto cromatico*, se si pensa che secondo la tecnica dell'arte il cromatismo, in una composizione, può essere un pregio, se usato però con moderazione. Forse l'estensore del Regolamento ha creduto dire: canto monodico,

secondo i criterî moderni, in poche parole ha creduto dire: *musica moderna.* Ma certamente esso ha preso un grosso scerpellone!

L'articolo che (almeno secondo i piccini criterî di quelli i quali si accontentano di così poco) dovrebbe salvaguardare la dignità ed i cosidetti diritti dei maestri romani è il 4°, là dove si dice che: « è « riconosciuta degna del culto divino la musica che ci venne trasmessa « fino ai nostri giorni da accreditati maestri di varie scuole italiane « ed estere, e specialmente *dai maestri romani, le cui composizioni « furono lodate più volte dalla competente Autorità siccome vera- « mente sacre* ».

Ma sta il fatto che opere d'autori quali l'Aldega, il Battaglia ed altri parecchi, sono in così aperto contrasto colle prescrizioni contenute nell'art. 9° dello stesso Regolamento che è facil cosa convincersi come esse siano tutt'altro che ammissibili nella Chiesa. D'altra parte a che andare cercando frasi e parole le quali non abbiano ad offendere la suscettibilità di alcuni interessati, quando innanzi alla critica dell'arte vera, le opere dei maestri suricordati meritano il posto semplicemente il più infimo?

Per fortuna le composizioni sacre dei maestri romani che furono più volte lodate dalla competente Autorità Ecclesiastica sono assai poche; ma quand'anche fossero più numerose non crediamo che malgrado l'attestato di lode loro assegnato, riuscirebbero a meritare niente altro che un misericordioso sorriso di compassione, da chi dell'arte in genere e dell'arte sacra in ispecie, abbia un criterio nobile ed elevato.

Quanto al periodo che proibisce qualunque discussione sugli articoli del Regolamento, esso rimase — per non dir altro — lettera morta. Figurarsi! i primi a farne oggetto di discussione dando loro interpretazione affatto diversa da quella di altri periodici interessati, furono gli stessi Vescovi e perfino qualche Cardinale.

E che diremo della prescrizione che suona come segue: *nessuno si eriga a maestro e giudice altrui?!!...* Al nostro tempo essa è addirittura inesplicabile. Basterà dunque che uno scolaretto scapato si metta a comporre — a mo' d'esempio — una *Messa*, per sfuggire alle paternali, ai consigli, od ai rimproveri del proprio maestro?..... Basterà che all'organista-sarto di qualsiasi villaggio, forte di ciò che prescrive il Regolamento, salti il ticchio di dettare una *Salve regina*

od un *Tantum ergo*, per rispondere ad un maestro consumato nello studio dell'arte: « Tacete là..... o citrullo..... il Regolamento non vi permette di muovermi osservazioni di sorta! Voi non potete darmi consigli se non quando vi presenterò delle *polcke*, delle *mazurcke*, delle *romanze* e dei *galop!!* ».

Ecco per sommi capi il nuovo *Regolamento* che dovrebbe stabilire esattamente, e tracciare con maggiore evidenza il cammino che a coloro i quali si occupano di musica sacra, resta da percorrere in avvenire.

Vediamo ora come esso sia stato interpretato, e quali frutti abbia sino ad oggi recato alla causa della restaurazione.

Fu combinazione fortunata che il *Regolamento* apparisse due anni addietro, mentre in tutto il mondo si andava celebrando con grandiose feste musicali il terzo centenario dalla morte di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Coincidenza questa che valse a rendere più solenne e, diremo così, più importante la promulgazione delle nuove prescrizioni. Poichè da quella Roma ove tre secoli prima il genio imperituro del Palestrina aveva edificato su basi gigantesche la mole grandiosa dell'opera sua, non poteva certamente partire che una parola di conferma per l'azione indefessa di quelli che attendevano alla restaurazione dell'arte musicale sacra.

Così avvenne che anche in Italia volendo onorare l'illustre compositore, si organizzassero qua e là importanti audizioni di musica palestriniana.

A Trieste con la Messa *Iste Confessor*, a Venezia con la Messa *Sine nomine*, a Torino in un concerto della Società corale « Stefano Tempia », a Roma in Vaticano per merito della Cappella Sistina, all'Accademia di S. Cecilia, ed all'Accademia Filarmonica per iniziativa del chiaro maestro Sgambati, su al Gianicolo sotto la quercia del Tasso; poi a Milano alla Cattedrale ed all'Istituto dei ciechi, a Parma in Conservatorio, a Cremona in Cattedrale, a Firenze in San Lorenzo ed all'Annunciata, a Lodi in Cattedrale ed ancora a Parma in occasione del secondo Congresso nazionale di musica sacra, ovunque il nome di Palestrina corse sulle labbra di tanti e tanti che prima forse non lo conoscevano affatto. Ovunque le sue melodie de-

arono nella folla meraviglia e stupore per la loro spontaneità ed piraxione. Quella polifonia vaga, indefinita, sembrò ai più, cosa fatto nuova.

Ma noi qui dobbiamo occuparci della cronaca dei fatti tralasciando uelle considerazioni che l'osservazione critica potrebbe suggerire. 'arliamo quindi del Congresso di Parma, ove si svolsero avvenimenti i non poca importanza.

Quel nucleo di avversari a cui venne più sopra accennato, si era doperato attivamente con astuti intrighi perchè il Congresso di Parma, indetto allo scopo di onorare Palestrina, non dovesse aver uogo. Sicuro! Si stava per mandare da Roma un ordine perentorio che interdicesse la riunione, o quanto meno, un ordine che vietasse al clero di parteciparvi. Fortunatamente persone autorevoli e dotate li buon senso, fecero comprendere in Curia quale scandalo avrebbe sollevato un simile veto. Ed il Congresso ebbe luogo. Ma in quali condizioni! Chi era stato delegato dalla Congregazione dei Riti a presiederle aveva avuto istruzione di non permettere a chichessia di sollevar discussioni; ed il Presidente del Congresso corrispose con molta abilità al còmpito affidatogli! E come!...

Tuttavia anche il Congresso di Parma ebbe la sua parte di merito nel ridestare il più vivo interessamento per la riforma della musica sacra; e noi vedremo più innanzi quante ed importanti manifestazioni siano venute a suffragare gli intendimenti di chi ebbe a promuoverlo.

Mons. Riboldi, vescovo di Pavia, negli *Atti Sinodali* della sua diocesi dando notizia delle nuove disposizioni della S. C. dei Riti osservava che « esse non sono in alcun modo e neppure in minima parte contrarie a quelle date dalla medesima S. C. nel 1884; nè tali da permettere gli abusi proscritti allora o da far supporre che attualmente si sia dato un passo indietro nella riforma della musica sacra, od una indiretta disapprovazione di quanto si è fatto fin qui dai cultori della nobile arte, per ridurla al suo puro e primitivo carattere religioso, *come alcuni ciechi idolatri del corrotto hanno ardito di giudicare!* ».

In questo senso emanarono pure importanti disposizioni i Vescovi di Caltanissetta, Sorrento, Bergamo, Tortona, Crema, Lodi, Trento, Parma, Treviso, Piacenza, Belluno e Feltre. Ma più d'ogni altra

destò vivo interesse la *Lettera Pastorale* del Cardinale Sarto Patriarca di Venezia, pubblicata nell'aprile dello scorso anno, poco dopo le feste centenarie della Basilica Marciana, per le quali sotto la direzione del maestro Lorenzo Perosi si organizzarono superbe esecuzioni di musica sacra d'autori antichi, primi fra tutti, Palestrina, Orlando di Lasso e Giovanni Gabrieli. A questa superba ed oramai celebre lettera fece seguito una consimile *notificazione* dell'Arcivescovo di Milano la quale, per vero dire, lungamente attesa, e quasi diremmo ispirata da chi presumerebbe dirigere il movimento di restaurazione, parve ai più cosa modesta e blanda anche perchè, dando soverchia importanza alla reintegrazione del canto ambrosiano, ben poco chiarisce e mette in evidenza quanto resti da fare nel campo della musica figurata.

Ad ogni modo anche le disposizioni del Cardinale Arcivescovo di Milano, dalla città che prima in Italia diede impulso alla riforma della musica sacra, a quest'ora portarono non dubbi nè indifferenti vantaggi. Basti ricordare il programma svoltosi durante le feste eucaristiche del settembre 1895, ed al quale se in alcune parti potevasi ancora muovere qualche appunto, per altre fu una potente affermazione di quel principio che oramai va vincendo ovunque e conquistando tutti gli animi disposti a comprendere ed accettare nella Chiesa una forma d'arte affatto ideale.

Tali le disposizioni dell'Autorità Ecclesiastica in materia di musica sacra. Vediamo adesso in linea artistica quel che si sia fatto per ottemperare ad esse.

Anzitutto ricordiamo le più importanti esecuzioni, e dopo aver detto di Venezia e di Milano è mestieri accennare a quanto avvenne alla Basilica del Santo in Padova durante le feste centenarie ivi celebratesi nell'agosto trascorso. I Seminarî di Cremona, di Como, di Lodi, di Padova, Imola, Vicenza, Pavia, Tortona e Reggio Emilia continuarono indefessamente nell'opera da essi già precedentemente iniziata. A Treviso, Udine, Verona, Brescia, Mantova, Crema, Bologna, Parma non mancarono frequenti ed importanti esecuzioni di musica sacra. Le piccole *Scholæ Cantorum*, in centri di minore importanza, saremmo per dire che andarono moltiplicandosi, sì che la riforma ebbe ad acquistare nuovi proseliti anche in provincie che meno delle

altre fino allora avevano dato prova di voler accettare il nuovo indirizzo.

A questo lodevole e confortante movimento deesi aggiungere che le composizioni improntate al vero stile liturgico, le opere teorico-pratiche per i cantori, per gli organisti e per i maestri di cappella andarono pubblicandosi man mano con ininterrotta assiduità. In quanto si riferisce al canto gregoriano, ricordiamo una nuova edizione del *Magister Choralis* dell'Haberl e del *Metodo teorico-pratico* del sacerdote Gamberini; ricordiamo la *Guida teorico-pratica per la esecuzione delle melodie gregoriane* del sacerdote Zaccaria Musmeci; il magistrale *Metodo* del sacerdote Bonuzzi, della qual opera in queste pagine si è parlato diffusamente; rammentiamo i *Tre Discorsi sul canto fermo* del sacerdote Lo Re, ed il *Manuale pel cantore* compilato sulle edizioni di Solèsmes dal sacerdote Dott. Baratta.

Così meritano un cenno: il *Metodo di studio per l'organo moderno* di Bossi e Tebaldini — (che va pubblicandosi per dispense e che nella parte storica-teorico-pratica tratta di tutto quanto si riferisce al re degli strumenti —); il *Trattato di composizione* del Piel — tradotto dal Tebaldini — che nella *Rivista musicale* venne fatto segno ad una giudiziosa recensione critica; un breve volumetto di *Conferenze* dello stesso Tebaldini, inteso a diffondere popolarmente l'idea della riforma della musica sacra.

In pari tempo deesi ricordare la recente *Illustrazione storico-critica* intorno all'*Archivio della Cappella Antoniana in Padova* pubblicata pure dal medesimo autore; il fascicolo del sacerdote Dott. Nasoni che tratta *Del carattere distintivo della Musica Ecclesiastica;* i *Cenni biografici di Giovanni Pierluigi da Palestrina* dovuti alla penna del maestro Alberto Cametti, e molte altre *brochures* d'occasione, apparse qua e là in diverse circostanze, e delle quali sarebbe impossibile rendere un esatto conto.

Passiamo ora ad osservare quel che sia stato prodotto nel campo della composizione.

Quel robusto ingegno che risponde al nome di Enrico Bossi — passato di recente dalla cattedra d'armonia ed organo nel Conservatorio di Napoli, alla direzione del Liceo musicale Benedetto Marcello di Venezia — senza dedicarsi di proposito alla musica sacra, ha recato tuttavia un largo contributo alla diffusione della musica

classica per organo. La sua superba *Seconda Sonata* edita dal Cochs di Londra; *Tre diverse raccolte* di più brevi composizioni pubblicate dal Ricter-Biedermann di Lipsia; il *Concerto per organo ed orchestra,* eseguito di recente alla Società del Quartetto di Milano, valsero ad aumentare la fama del già illustre organista-compositore. Per gli organisti esclusivamente dediti al genere liturgico, apparvero i *XX Trio d'organo* di Lorenzo Perosi — certamente la più interessante e la più castigata fra le numerose opere del chiaro maestro, adottata per studio nella Scuola di musica religiosa in Malines; i *Sieben Orgel-Trio* di Oreste Ravanello, ed i *25 Orgel-Trio* di Luigi Bottazzo; opere egregie che meritarono molta attenzione anche dai più insigni musicisti di oltre monte. La musica liturgica vocale, aumentò di un numero considerevole d'opere egregie. E qui, senz'altro, è mestieri addivenire ad un breve esame di quanto è stato pubblicato, senza pretendere peraltro di essere precisi nel nostro ragguaglio.

Il maestro Perosi, ricordato più addietro, giovanissimo, si trova a dirigere la storica Cappella della Basilica di S. Marco in Venezia. Dotato di straordinario talento, natura eccessivamente sensibile, irrequieta, espansiva, desiderosa di creare, in breve tempo ha compiuto e pubblicato un numero straordinario — qualcuno direbbe anche soverchio — di composizioni sacre. Esse rivelano facilmente le qualità egregie che distinguono il chiaro musicista nella ricerca di uno stile moderno di vera musica sacra. Basta ricordare il tema del *Sanctus* nella *Missa Patriarchalis*, grandioso, ispirato, sebbene manchi di svolgimento e non appaia che quale un semplice frammento. Ma queste belle prerogative possono talvolta apparire come sminuite da una troppo evidente trascuratezza nella condotta, da una libertà incondizionata nella modulazione, in aperto contrasto, per il cromatismo suo, con le proprietà della musica sacra vocale, che di preferenza dovrebbe conservarsi diatonica.

Questi apprezzamenti non sono semplicemente nostri. Ricordiamo che l'Haberl — maestro reputatissimo — nella *Musica Sacra* di Ratisbona faceva oggetto di serie e positive osservazioni critiche la *Missa in honorem Sancti Ambrosii* e la *Missa Patriarchalis.* Anche il Dirven nel *Courrier de Saint Grégoire* di Liegi diceva press'a poco le stesse cose. Nè, a parer nostro, si potrebbe giudicare diversamente

nella *Messa Davidica* in cui, troppo spesso, una condotta tutta di maniera, costituisce la base fondamentale di un'intiera composizione.

Senza la pretesa di assorgere ad altezze sublimi, ne sembra che il vero carattere della musica sacra sia stato ben compreso ed esplicato dal giovane maestro Oreste Ravanello, organista della stessa Basilica di S. Marco. Forte di una esatta e sufficiente cognizione delle proprietà che distinguono l'arte antica, in parecchie brevi composizioni di stile osservato, e, meglio ancora, nella *Missa « Patrem omnipotentem »* a 3 voci dispari pubblicata dall'editore Schwann di Düsseldorf, egli ha dimostrato di comprendere cosa significhi e come debba essere intesa la musica sacra moderna. Per di più il Ravanello ebbe il gran merito di sapersi mantenere in una sfera modesta per la quale gli fosse possibile recare qualche reale aiuto a chi si propone di restaurare la musica sacra non soltanto nelle Cattedrali o nelle Basiliche, ma puranco nelle più modeste parrocchie di campagna.

Il chiarissimo maestro Giuseppe Gallignani, abbandonato il campo della lotta quotidiana, per attendere alla direzione del R. Conservatorio di musica in Parma, fece eseguire di recente una *Messa solenne* a 4 voci con orchestra. Del nuovo lavoro si disse assai bene e non dubitiamo di poter confermare tali voci quando la nuova Messa sarà data alle stampe. Lo stesso diremo a proposito della *Messa solenne di S. Antonio* del Tebaldini che si annuncia doversi quanto prima pubblicare.

*

Questo il bilancio delle principali opere che videro la luce da circa due anni ad oggi.

Ma i motivi di conforto per l'avvenire della musica sacra in Italia, non si fermano qui. È manifesto che le più vive avversioni alla riforma provennero e provengono da chi, educato a quella scuola in cui il barocchismo banale — per non dir peggio — aveva od ha la parte maggiore, non sapeva nè sa persuadersi della necessità di una riforma. In questo la causa della musica sacra, sebbene meno palesemente, deve sopportare tutte le volgari avversioni a cui anni addietro venne fatto segno il dramma lirico di Wagner. Ma non basta. Chè osservando la questione alcun poco intimamente si comprende come assai spesso anche in quelli i quali dell'arte hanno un criterio elevato, non sia penetrata chiaramente e logicamente la ragione d'essere della

musica sacra. *L'arte per l'arte* nella chiesa è un non senso; eppure la maggior parte dei musicisti, anche fra quelli persuasi della necessità di riformare la musica sacra non sa andare più oltre della formula surriferita. Si ammette da essi che la *musica per la musica* nel dramma lirico wagneriano non esiste affatto, ma tuttavia con serena indifferenza tutto questo si vorrebbe invece negare per la musica a servizio della liturgia. L'unico mezzo per conseguenza di propagare le sane idee, di conquistare gli animi colla persuasione non può essere che quello della scuola. In mancanza di una propria e vera scuola di musica sacra fu buona cosa rivolgere le maggiori attenzioni alle classi d'organo dei principali Istituti musicali. Dieci anni addietro l'Italia non contava che due soli Conservatori nei quali — imperfettamente — si insegnasse l'organo. Milano e Bologna. Ma se ivi si insegnava a suonar l'organo, non è detto che si formassero gli organisti. Fortunatamente a Napoli e Roma, poi a Firenze e Torino, a Parma, Padova e Palermo si iniziarono proprie e vere scuole d'organo, alcune delle quali per opera di chiare personalità arrivarono in breve tempo a meritare fama non esigua, mentre assicurano all'avvenire dei veri artisti capaci di nobilitare l'arte musicale sacra. Una prova evidente dell'evoluzione che in pochi anni è andata manifestandosi in questo ramo d'arte in Italia si può subito rilevare dal numero ingente di organi nuovi costruiti nelle chiese, nelle sale, nelle scuole secondo quei metodi razionali che, praticati dapprima all'estero, per quanto venti anni addietro ignorantemente combattuti e tuttora da molti avversati, andarono man mano vincendo le riluttanze dei fabbricatori inesperti, e degli organisti incapaci.

Sarebbe fuor di luogo elencare in queste pagine gli organi che vennero costruiti anche solamente da due anni ad oggi. Constatiamo tuttavia il fatto con compiacenza, perchè se è vero che a formare gli organisti occorrono degli istrumenti adatti e sufficienti, a loro volta i giovani che si dedicarono allo studio dell'organo seppero con volontà ferma ed autorità indiscussa, imporsi all'empirismo che per lo addietro nei costruttori vinceva ogni altro principio.

*
* *

Il bilancio attivo di quanto riguarda la riforma della musica sacra in Italia si ferma a questo punto. Ora non è certamente fuori di proposito accennare a quanto, a bella posta, si è andato facendo con pertinaci criterî di opposizione con oscuri e mal intesi concetti di transizione che potrebbero anche ritenersi per mostruosi ibridismi.

Noi ricordiamo che le più frequenti ed apparentemente più fondate ragioni di opposizione alla riforma furono la mancanza di mezzi per addivenire all'impianto di scuole regolari, quali si rendevano indispensabili al caso. Ebbene, uno sguardo alle Cappelle tuttora ben fornite di mezzi, ne dimostra che la maggioranza di esse si mantiene avversa alla riforma per tutt'altre ragioni che non siano quelle su esposte. Infatti la Cappella musicale di S. Maria Maggiore a Bergamo; le Cappelle delle Cattedrali di Novara, di Vercelli, di Como e di Vigevano non difettano di mezzi. La Cappella della Cattedrale di Urbino, dipendente, come quella di Loreto, dal Ministero di Grazia e Giustizia, possono fare assegnamento su un reddito considerevole. Ebbene, cosa fanno queste istituzioni per l'incremento dell'arte vera? A Bergamo salvo rare eccezioni è sempre la musica antiquata e volgare di Nini che trionfa; a Novara si sono fossilizzati in Generali — talvolta perfin grottesco — Mercadante e Coccia; a Vercelli si sono provati, è vero, ad eseguire Palestrina, ma ben presto son ritornati agli antichi sistemi, compresi gli intermezzi orchestrali formati su *pout-pourri* di opere; a Como assieme ad una Messa di Mercadante delle più triviali, abbiamo sentito anche eseguire all'organo la Sinfonia della *Gassa ladra;* a Vigevano si è tentato di introdurre qualche po' di Gounod del più facile e del più discutibile, ma poscia il repertorio si mantenne inalterato con le più vecchie composizioni del Cagnoni.

E veniamo all'istituzione che vorrebbe e dovrebbe essere la più importante fra quelle che si sono citate; alla Cappella musicale della Basilica di Loreto. La sua storia ne ricorda che i più celebrati maestri, specie della scuola romana, ressero le sorti della Cappella lauretana. Da Costanzo Porta ad Annibale Zoilo, dai Costantini al Ratti, al Mancini, al Cifra, al Fabri, ecc., quanti nomi illustri, quante

memorie gloriose per l'arte italiana. Eppure di esse ogni traccia è andata scomparendo. Al pari che nelle altre Cappelle, dopo che in quella di Loreto ebbe a penetrare l'empirismo il più barocco e grottesco, l'influenza dei grandi maestri venne seppellita sotto una valanga di plateali concezioni e si ebbero delle composizioni dovute ad un Borghi, al Vecchiotti, al Pietro Amadei che oggi non dovrebbero trovar posto nemmeno nel repertorio di qualsiasi più infima Cappella. Non così procedono le cose a Loreto. Indifferenti a tutto ciò che suona *riforma,* quando non si fa della musica di Borghi, Vecchiotti, Capanna ed Amadei, trionfano le celebrità locali e quelle dei paesi limitrofi. Un anno addietro si dovette celebrare il centenario della traslazione del Santuario. Funzioni straordinarie si prepararono per la circostanza, con esecuzioni che promettevano il ... *non plus ultra.* Professori chiamati da Pesaro e da Bologna costituivano l'orchestra; cantanti venuti da Roma prendevano parte fra i solisti ed il coro, ma i programmi in cosa consistevano?... Vediamolo pure. Si credette dapprima riuscire chissà a quale intento invitando a collaborare con brevi composizioni alcuni fra i più chiari maestri contemporanei. Ma di essi ben pochi potevano offrire garanzie sicure circa allo stile che avrebbero adottato nel comporre per la chiesa. Di più accanto alle composizioni su ricordate figuravano i più grotteschi ferravecchi del repertorio il più trito e banale. Per tal modo ne sortì un assieme così bizzarro e ridicolo da apparire nè più nè meno che una sdruscita veste d'arlecchino. Vi fu allora chi seppe dire chiara e netta la verità; anzi a questo proposito ricordiamo gli articoli di Ippolito Valletta nella *Nuova Antologia* e nella *Gazzetta musicale.* Ma sì. Apriti o terra! Ne nacque uno scandalo. Toccare un'istituzione quale la Cappella musicale di Loreto per cui si spendono annualmente *soltanto* L. 25.500 nei semplici stipendi, parve cosa ... enorme, inaudita. Influenze d'ogni sorta vennero messe in moto a sollecitare il silenzio, le smentite. Deputati, senatori, generali e dame, tutti si affannarono per restituire al direttore della Cappella lauretana il suo prestigio.

Si succedettero così altri periodi di feste per i quali si misero assieme dei programmi capaci di accontentare tutti i gusti. Dai *Salmi* in falso bordone di Cima e Singenberger si saltava piè pari a dei *Salmi concertati* per contralto o per tenore ricchi a profusione

di coronelle, trilli, mordenti, gorgheggi, ecc.! In una sola Messa si videro figurare i nomi di Cherubini, Perosi, Gounod, Rossini e Rheinberger! Non c'è che dire ... questo si chiama eclettismo!!

Ma non basta. La Messa dell'8 dicembre u. s. comprendeva un *Kirie* di Beethoven, un *Gloria* e *Credo* di Amadei, un *Sanctus* di Palestrina, un *Benedictus* (che dovrebbe essere una cosa sola col *Sanctus*) di Couturier, finalmente un *Agnus Dei* di Gounod. Quale perfetta armonia di ... colori!!... E tutto questo è stato fatto in omaggio alla riforma della musica sacra! Davvero che ci sarebbe da ridere se tanto mestierantismo non obbligasse a riflettere penosamente.

Per avere un'idea di quello che sia la Cappella musicale della Basilica lauretana, basta pensare che ivi si eseguiscono è vero qualche volta le composizioni dei maestri antichi, ma mancando il corpo corale dei soprani, con tutta l'indifferenza immaginabile si fa cantare a dei tenori la parte del soprano... in ottava bassa. E così, non altrimenti che così, viene interpretato Palestrina. Ricordiamo noi stessi aver sentito eseguire una *Salve regina* a falso bordone di Anerio, nella quale tutto il coro introduceva dei gruppetti, muovendosi allegramente per quinte ed ottave a moto retto, come se tutto questo fosse la cosa più bella e più logica che si potesse immaginare!!

Ma forse i cantanti della Cappella lauretana con questo mezzo vogliono contendere ai cantori della Sistina il vanto di quelle *tradizioni* di cui i romani si fanno superbi nell'eseguire il canto fermo, per quinte ed ottave di seguito!...

Del resto per aver un'idea di quel che sia ridotta l'arte della polifonia vocale sotto alle volte che la videro sorgere nel secolo XV e svilupparsi a poco a poco nelle superbe composizioni dei gloriosi maestri della scuola romana, basterà accennare ad alcuni punti di un *Miserere* a voci sole che, non molto tempo addietro, vi si eseguiva con sommo contento dell'uditorio, e con grande soddisfazione (immaginarsi se poteva essere altrimenti) dell'autore, nonchè dei signori cantanti.

Esempio A.

Esempio B.

e più innanzi:

Esempio D.

E crediamo che non occorrano altre prove per dimostrare su qual strada sia indirizzato l'andamento artistico della Cappella musicale alla Basilica di Loreto.

Delle Cappelle romane le quali quasi tutte ebbero a maestro nel secolo XVI Giovanni Pier Luigi da Palestrina è già stato detto a sufficienza più addietro. Nè qui è il caso di ripetersi.

Piuttosto non è fuor di luogo ricordare — per deplorare la cosa — come dal giorno in cui la direzione del movimento di restaurazione è passato ufficialmente nelle mani del clero, tutto quanto di più pratico ed atto ad imprimere vita a tale movimento si era manifestato in addietro, sia cessato improvvisamente. La *Società regionale veneta di S. Gregorio* non è più, e da circa tre anni non si sente dire che essa siasi mai adunata a congresso. La consimile Società lombarda, dopo un'apparente vita rigogliosa di pochi mesi, non ha più dato segno di sua esistenza. E questo malgrado la creduta energia ed attività di chi ebbe a trovarsi a capo di essa. Le conferenze pratiche che or qua or là si tenevano periodicamente — mezzo efficacissimo a promuovere la riforma — più non si ebbero a ripetere. Ma non basta. Il battagliero periodico « *Musica Sacra* » unica e sola timida tribuna dalla quale si fa sentire ogni mese una voce in favore della causa, ha quasi disconosciuto il suo passato, rinnegando l'efficacia delle battaglie ivi ingaggiate durante la collaborazione dell'Amelli, del Tebaldini, del De-Santi e del Gallignani. E mentre chi, dopo essersi meritato titoli di benemerenza per l'autorevole aiuto dato alla causa, giudicava troppo timido e quasi insufficiente l'indirizzo attuale del periodico, la direzione di esso non sapeva trovare mal celate invettive se non per quel contegno ener-

ico e pur necessario che in altri tempi, tanto difficili, avevano enuto vivo l'interesse per la causa della riforma.

Gli attuali direttori della *Musica Sacra*, troppo giovani per ricordare con sicura imparzialità le aspre vicende passate, ignorano che esse venivano periodicamente ed energicamente incoraggiate nel *Fliegende Blätter* da quel Witt che pure, in fatto di propaganda, doveva saperne qualche cosa. Essi non sanno — o mostrano di ignorare — che prima di uguagliare la mole di lavoro compiuta in circa venti anni dai loro predecessori, in epoca ed in condizioni — lo ripetiamo — ben diverse dalle attuali, dovranno lasciar scorrere diverso tempo ancora. E del resto la più palese confessione dell'inefficacia dei mezzi da essi adottati si riscontra in quelle rubriche che tratto tratto appaiono nella *Musica Sacra* medesima col titolo di *Efflorescenze poco gradite*. Con queste rubriche e pel solo fatto di additare in esse *senza commenti* gli scandali artistici che or qua or là vanno ripetendosi nelle chiese, credono i redattori del periodico milanese di riuscire nell'intento loro, di restaurare cioè la musica sacra con mezzi puramente pacifici e tranquilli. Ma sbagliano di grosso; lo diciamo per un po' d'esperienza. I primi a ridere dei pretesi rimbrotti saranno gli stessi avversari certamente, i quali d'ora innanzi potranno menar vanto delle loro imprese e delle puerili avvisaglie da essi suscitate.

Eppure quando in Italia divampò furente fra il clero la questione del rosminianismo, i metodi di lotta usati allora, anche da chi oggi vorrebbe dirigere il movimento per la riforma della musica sacra, furono ben diversi da quelli che va propugnando attualmente il periodico milanese. Allora le polemiche, le censure violenti, non costituivano, a quanto pare, un mezzo inadatto.

Ma per dir tutto aggiungeremo senz'altro che il contegno debole ed incerto della *Musica Sacra* (abile se vogliamo perchè in un anno di esistenza l'ha condotta ad evitare polemiche che avrebbero potuto metterne a nudo tante e tante magagne, fors'anche d'indole fondamentale) è suggerito da circostanze affatto speciali e di carattere locale; ma esse, a parer nostro, non dovrebbero compromettere lo sviluppo della riforma. Se potessimo da queste pagine sciorinare la lista di privati e molto autorevoli apprezzamenti intorno allo spirito che informa l'attuale indirizzo della *Musica Sacra*, vedrebbero i giovani suoi redattori che non tutti, nè i migliori, stanno dalla loro parte.

*
* *

Qui avremmo finito il nostro breve compito, ma poichè una vivace quanto inconcludente serie di articoli apparsi in un giornaletto di provincia, contro la restaurazione della musica sacra nel nome e per le opere di Palestrina, ci offre l'occasione di ribadire alcuni criterî che dovrebbero essere entrati a quest'ora nel convincimento almeno di quelli i quali la pretendono ad intelligenti, giacchè la cosa si presenta con caratteri generali, esponiamo alcune osservazioni non del tutto inopportune.

« Palestrina, si dice, va studiato, ma nelle scuole di composizione, e basta. Ciò ha pure affermato Giuseppe Verdi in più circostanze ». Ma come risposta a questi rancidi e stereotipati ragionamenti è a ricordarsi la lettera che il glorioso maestro italiano inviava nell'aprile 1892 ad Hans von Bülow. Egli, elogiando i tedeschi per il culto verso le opere di Bach, deplorava che la scuola italiana avesse tralignato dalle pure sorgenti palestriniane. « Felici voi che siete « ancora i figli di Bach !..... E noi ?..... Noi pure figli di Palestrina, « avevamo un giorno una scuola grande..... e nostra ! Ora s'è fatta « bastarda, e minaccia rovina ! Se potessimo tornar da capo ! ».

Queste parole indirizzate a chi pel culto di Bach andò propagando per tutto il mondo, con zelo indefesso, le sue meravigliose opere, non possono che significare rimpianto perchè in Italia non si sia fatto altrettanto per Palestrina. Pretendere di risanguare l'arte italiana relegando i capolavori suoi negli scaffali delle biblioteche, o, tutt'al più, in qualche aula destinata allo studio teorico, è semplicemente *assurdo;* non vedere che in tutto il mondo Palestrina si studia, e si eseguisce in pubblico per farlo comprendere anche ad esso, è *grottesco !*

Mandando al maestro Gallignani la sua adesione e la sua offerta per le Feste palestriniane celebrate in Parma nel 1894, lo stesso Verdi scriveva: « *per il Padre Eterno della musica italiana !!.....* » Se adunque in Italia si è incominciata la riforma della musica sacra nel nome del *Padre Eterno della musica italiana*, non vediamo proprio il perchè si dovesse fare altrimenti. In tutte le lettere di

Giuseppe Verdi scritte a questo proposito non si trova traccia alcuna di parole che possano significare dover limitarsi lo studio delle opere di Palestrina alle *scuole di composizione.*

Il confronto con la matematica di Pitagora, la fisica di Archimede, l'eloquenza di Cicerone, la medicina di Galeno, la storia-critica di Plinio, la poesia di Omero e Virgilio (1), è un enorme polpettone retorico che non regge sui trampoli. Veniamo alla realtà. L'arte di Palestrina come quella di Bach è, non embrionale, bensì perfetta; ma dopo di lui andò *imbastardendosi*, *minacciando rovina.* Lo ha detto Verdi stesso!

Si capisce come per ragioni di indole affatto locale, assai spesso gli avversarî della riforma della musica sacra si facciano paladini degli abbandonati professori d' orchestra. Si vuole l' orchestra in Chiesa perchè è concessa anche dal Regolamento per la musica sacra, emanato dalla S. C. dei Riti. Ma sembra — almeno a noi — che dall'usarne *per concessione*, all' adottarla *per principio* e *per massima* corra assai divario. Poichè in questo secondo caso è ben evidente che l'esecuzione dei capolavori della vera arte italiana resterebbe sempre *un desiderio.* Chè *quale eccezione* ed entro certi limiti crediamo nessuno, anche dei più ardenti propugnatori della riforma della musica sacra, sia per ripudiare l'orchestra in Chiesa.

Negli articoli che ci hanno indotto a queste osservazioni si va sostenendo che la preghiera nel primo atto del *Lohengrin* ed il primo e terzo atto del *Parsifal* è propria e vera *musica sacra:* viceversa si è dimenticato di accennare alla prima parte del primo atto nei *Maestri Cantori*, in cui la scena ne trasporta nella Katharinenkirche di Norimberga, cioè in una *vera chiesa*, dove *realmente* suona l'organo e canta il coro. Con quest'altro brano di musica wagneriana si dovrebbe per logica conseguenza stabilire il confronto, studiare le diversità di stile.

Perfettamente vero! La sublime religiosità che spira dal primo e terzo atto di *Parsifal* è immensamente grande. Ma chi fra gli autori moderni potrà attentarsi di eguagliarla? O si vorrebbe pretendere che alle parole del testo wagneriano si avessero a sottoporre le parole dei testi sacri? Sarebbe enorme ed assurdo; ed in questo

(1) Così si esprimeva il giornaletto ricordato più sopra.

caso merita essere ricordato che la musica di *Parsifal* si accompagna ad una azione religiosa sì, ma *umana*, in cui prevalgono il peccato di Amfortas, la negata grazia divina, la vergine ignoranza di Parsifal, e finalmente quel concetto che si compendia nelle parole: *Erlösung dem Erlöser*, malamente tradotte in italiano per *Salute al Redentor*.

I cattolici non attendono alcuna *redensione per il loro Redentore*, e l'arte sia pur sublime, ma evidentemente ispirata a Wagner dai suoi ideali panteisti, nulla ha vedere con l'arte che deve ispirare l'artista cattolico nella chiesa cattolica!

Queste affermazioni non sono per gli evirati del sentimento; non per quei profani che dopo aver fatto mostra di innalzarsi nelle sfere dell'ideale all'udizione di sublimi ispirazioni, trovano poi tempo e coraggio per accingersi a dettare puerili composizioni. Le nostre parole sono soltanto rivolte a coloro che possono comprendere per le vie del cervello e del cuore.

Vivesse Palestrina in oggi, egli certamente rimarrebbe attonito innanzi alla grandezza dell'arte wagneriana; ma Wagner si accosterebbe a baciare in fronte il maestro romano. Sarebbe un bacio ideale che tutta esprimerebbe in una sintesi sublime l'arte universa. Ma usciamo dal campo delle ipotesi e delle fantasie; e veniamo alla storia.

Riccardo Wagner, maestro di corte a Dresda, fin da cinquant'anni addietro vaticinava la restaurazione della musica sacra nel nome e per le opere di Palestrina, con parole riboccanti di entusiasmo. A quel posto egli non si occupò che di studiare, insegnare e far eseguire Palestrina. Lo attesta l'adattamento da lui fatto pel suo coro, di alcune fra le più importanti composizioni del sommo nostro maestro.

Lo prova il fatto che celebrandosi in Roma nel maggio 1880 l'inaugurazione della sala Palestrina, per la quale circostanza ebbero ad inviare nuove composizioni Bazzini, Gounod, Liszt, Marchetti, Pedrotti, Platania, Thomas ed altri, Riccardo Wagner invitato a partecipare alla commemorazione con un'opera sua, rispondeva mandando al comitato precisamente lo *Stabat mater* del sommo maestro romano ed aggiungendo che in nessun altro modo, se non facendo conoscere le di lui opere, si sarebbe potuto e dovuto onorare la memoria sua.

E questa è storia, come è storia che precisamente Felice Mendelsshon prima d'ogni altro, nel suo epistolario, aveva parole vivaci contro la musica sacra di Cherubini perchè — secondo lui, che pur era protestante — non rispondeva alle proprietà dei testi presi a musicare.

Questa è storia al pari della completa evoluzione operata da Gounod nella *Messa del B. Lasalle* e nella postuma di *S. Giovanni*, verso la grande arte palestriniana.

Teodoro Dubois che insegna composizione al Conservatorio di Parigi, Edgar Tinel direttore della scuola di musica religiosa a Malines, autore del grandioso oratorio *Franciscus* che in pochi anni ha percorso trionfalmente l'Europa, dettando composizioni sacre, si sentirono attratti ad usare puramente e semplicemente il contrappunto vocale nella forma palestriniana.

Simili fatti sono sufficienti a provare quello che significhi la musica sacra oggigiorno; essi dovrebbero bastare a rendere accorti come, dopo tutto, quanto vanno facendo alcune cappelle d'Italia, già da parecchie diecine d'anni sia stato iniziato in tutto il mondo. E se in Germania, in Austria, in Isvizzera, Francia, Belgio, Olanda, Spagna, Inghilterra, Irlanda, Stati Uniti, Messico, la riforma della musica sacra è stata introdotta con la restaurazione dell'antica arte italiana, dovremo proprio essere noi italiani quelli che si incaricheranno di ricacciare i capolavori dell'*arte nostra* nelle biblioteche, o tutt'al più nelle scuole, da esaminarsi quale una curiosità archeologica ? !

TH. GIOVANNINI.

AMBROISE THOMAS

Le savant et fécond musicien qui vient de mourir à près de quatre-vingt-cinq ans était le dernier représentant de l'ancienne école musicale française, celle d'il y a cinquante ans et plus, qui compta parmi ses plus brillants coryphées Auber, Adolphe Adam, Halévy, qui cherchait à amalgamer tous les styles, sans préférence nettement indiquée, et se préoccupait surtout de produire beaucoup, de répondre aux préférences du public, quelles qu'elles fussent à tel ou tel moment donné. Ambroise Thomas, comme Auber à qui il avait succédé en qualité de directeur du Conservatoire, a occupé les plus hautes situations, remporté les plus grands honneurs auxquels au musicien pût prétendre, ayant été promu au grade de grand'croix pour la millième représentation de *Mignon*, tandisque M. Verdi ne le fut qu'après l'apparition d'*Othello* à Paris et que Gounod en était resté au grade de grand-officier; mais il pourrait bien arriver que, toujours comme Auber, il subît un déclin considérable, une éclipse absolue ou peu s'en faut, très vite après sa mort.

Ces deux musiciens, avec des natures fort dissemblables et des qualités ou des défauts très caractéristiques, — l'un étant aussi galant, sceptique et spirituel que l'autre paraissait triste, sévère, absorbé; l'un affectant un grand détachement de sa musique et récrivant toujours la même œuvre sous des titres divers, tandis que l'autre essayait constamment de se modifier, par suite des influences qu'il

subissait tour à tour; l'un professant sur tous les sujets une aimable indifférence alors que l'autre apportait dans toutes les questions une gravité qui en imposait; l'un ne se souciant guère du qu'en dira-t-on et montrant dans la vie une liberté d'allures absolue alors que l'autre savait garder comme homme et comme directeur du Conservatoire une tenue absolument correcte; — ces deux compositeurs, dis-je, me paraissent être de ceux qui obtiennent de leur vivant, soit par habileté, soit par le concours des circonstances, des succès, des positions, des honneurs très supérieurs à leur réel mérite et dont la gloire éphémère s'efface aussitôt qu'ils ont disparu de ce monde. Il serait possible, voyez-vous, qu'avant peu on ne jouât pas beaucoup plus les ouvrages d'Ambroise Thomas qu'on ne joue à présent ceux d'Auber.

Ambroise Thomas naquit à Metz le 5 août 1811. Après avoir appris les éléments de la musique avec son père et étudié le piano et le violon sous d'excellents maîtres de province, il fut reçu de bonne heure au Conservatoire de Paris, où il devint élève de Zimmermann pour le piano, de Dourlen pour l'harmonie et de Lesueur pour la haute composition: en 1832, il obtenait le grand prix de composition musicale et s'en allait à Rome où le directeur de l'École, Ingres, le recevait à bras ouverts et le traitait en élève favori parce que le jeune Ambroise lui jouait sur le piano force pages de ses maîtres de prédilection, Haydn et Mozart. Le jeune musicien, d'ailleurs, avait les mêmes préférences que le grand peintre et il les garda jusqu'à la fin de sa vie. Quelques mois avant de mourir, ayant à prononcer un discours comme président de l'Académie des Beaux-Arts, il s'efforçait de justifier par les phrases qui suivent la tradition qui veut qu'on envoie les jeunes musiciens étudier la musique à Rome, à côté des peintres, des architectes, des sculpteurs: « Pour nous convaincre de l'heureuse influence qu'a exercée et que peut exercer encore l'Italie sur nos compositeurs, citons, entre autres noms illustres, un seul exemple, un exemple fameux: rappelons-nous Mozart qui, tout jeune, alla faire un séjour à Rome pour y étudier les grands maîtres de l'Italie. L'alliance de l'école allemande et de l'école italienne a fait de lui le plus pur, le plus parfait des musiciens. Supérieur dans tous les genres, Mozart, comme Raphaël, réunissait en un merveilleux accord, dans une exquise harmonie, le sentiment à la science; comme

Raphaël, il avait la grâce, la noblesse, la grandeur, la passion, toujours inséparables de la suprême beauté ».

Ambroise Thomas, quand il revint de Rome, fit représenter à l'Opéra Comique un petit ouvrage en un acte, *la Double Échelle*, qui se joua près de deux cents fois, puis régulièrement, tous les ans, quelquefois même deux fois dans une année, comme un bon ouvrier en musique, il apportait le produit de son travail soit à la place Boieldieu, soit à la rue Lepelletier. Et c'est ainsi que l'Opéra Comique ou l'Opéra représentèrent les ouvrages qui suivent: *le Perruquier de la Régence* en 1838, le ballet de *la Gypsi*, en collaboration avec deux compositeurs moins réputés, Benoist et Marliani, en 1839; *le Panier fleuri* la même année, *Carline* en 1840, *le Comte de Carmagnola* en 1841, *le Guerillero* en 1842, *Angélique et Médor* en 1843, *Mina* aussi en 1843, ce qui lui valut la décoration de chevalier de la Légion d'honneur, à trente-deux-ans; le ballet de *Betty* en 1846, *le Caïd* en 1849, *le Songe d'une nuit d'été* en 1850, *Raymond* en 1851, l'année même où l'Académie des Beaux-Arts le choisissait pour occuper le fauteuil laissé vacant par la mort de Spontini; *la Tonelli* en 1853, *la Cour de Célimène* en 1855, *Psyché* et *le Carnaval de Venise* en 1857, *le Roman d'Elvire* en 1860, *Mignon* en 1866, *Hamlet* en 1868, *Gille et Gillotin* en 1874, *Françoise de Rimini* en 1882 et le ballet de *la Tempête* en 1889. Soit un total de vingt-trois ouvrages dramatiques, opéras, ballets ou opéras-comiques, — sans parler de beaucoup de compositions diverses pour les voix ou les instruments, — qui représentent une belle somme de travail et justifient pleinement le repos que le compositeur avait bien raison de prendre en ces derniers temps.

Mais si ces ouvrages nombreux témoignent du laborieux effort d'Ambroise Thomas, il suffit de les énumérer pour montrer comme il reste peu de chose aujourd'hui de ce gros bagage et combien certaines partitions, très applaudies dans le temps, ne répondent plus d'aucun façon au goût de notre époque et sont déjà comme si elles n'avaient jamais existé. Je ne parle pas seulement ici d'ouvrages insignifiants comme *la Double Échelle* et *le Panier fleuri*, mais de ces grandes partitions qui répandirent le nom de l'auteur dans le public: *le Caïd* et *le Songe d'une nuit d'été*. *Le Caïd*, encore, est amusant à entendre et à voir comme un pastiche, habilement traité,

des opéras-buffas d'Italie, et supporte encore d'être joué si l'auditeur veut bien se placer à ce point de vue tout spécial; mais *le Songe d'une nuit d'été* ne se tient plus debout, et les derniers fragments qu'on en entendit dans les concours de chant, au Conservatoire, ne vont même plus y être chantés à présent que l'auteur n'est plus là: on exhumera d'autres fragments d'opéras oubliés du nouveau directeur, quel qu'il puisse être. Et pourquoi tous ces ouvrages d'Ambroise Thomas, jusques et y compris *le Roman d'Elvire*, sont-ils déjà tombés en poussière? C'est qu'ils ne sont tous, à proprement parler, que des reproductions, que des ouvrages d'imitation, où l'auteur, doué de beaucoup d'activité mais de peu de personnalité, se mettait à la remorque ici d'Auber ou d'Adam, là d'Halévy, ailleurs de Clapisson, jusqu'au jour où se leva enfin l'astre de Gounod, où parut la partition de *Faust*, qui devait exercer une si grande influence sur tous les musiciens français, y compris ceux qui étaient déjà avancés dans la carrière et qui étaient même les aînés de Gounod.

Ici se place, après *le Roman d'Elvire*, un arrêt notable dans la carrière d'Ambroise Thomas. *Faust* est de 1859, et avant même que de reprendre la plume, l'auteur du *Caïd* passe six longues années à étudier les procédés de son jeune confrère, à s'en approprier ce qu'il croit digestible pour lui-même et pour le public. Mais ce n'est pas seulement la musique qui le préoccupe; c'est aussi le caractère du sujet à traiter, du poème à choisir; or, Gounod ayant tourné son attention du côté des héroïnes de Goethe, il s'éprit à son tour de ces douces figures, si poétiques, et rêva de faire de Mignon le digne pendant de Marguerite. Et cet opéra, qui mettait la figure rêveuse de Mignon à la portée des intelligences moyennes, obtint peu à peu, la réclame aidant et aussi la grande virtuosité de certaines chanteuses, le plus vif succès par tout le monde musical. Toutefois on se hasarderait beaucoup si l'on allait conclure de cette vogue universelle à une très longue durée dans l'avenir. Cet opéra renferme par endroits des pages élégantes, une tendresse discrète, un charme voilé, une couleur poétique assez attrayante, mais il a le défaut irrémédiable de manquer d'audace et même de conviction. Le grand tort de l'auteur, ici comme dans tous ses autres ouvrages, est d'avoir voulu concilier, tempérer, de n'avoir pas eu la fermeté d'opinions qu'on est en droit d'exiger d'un musicien vivement épris de

son art. Et lui-même a dû sentir quel était son point faible, car il ne cessa jamais de revenir sur son premier travail, en élaguant le clinquant qu'il y avait mis à l'origine afin de gagner les suffrages de la foule, raccourcissant beaucoup le rôle roucoulant de Philine, ajoutant des récitatifs comme s'il suffisait de cette addition pour changer le style et le caractère d'un tel ouvrage, y pratiquant des retouches continuelles sur une scène, sur un air, voire sur quelques mesures..... Et c'est ainsi que ce singulier rhabillage d'épisodes découpés dans le roman de Goethe a pu se répandre avec succès dans le monde entier.

Deux ans après *Mignon*, vint *Hamlet*, M. Ambroise Thomas ayant voulu ne pas faire de jaloux et traiter Shakespeare — avec l'aide de Michel Carré et de M. Jules Barbier — exactement comme il avait fait de Goethe. Ici, nous touchons au plus haut sommet que pûssent atteindre le savoir très réel, l'inspiration plus délicate que forte et la déclamation généralement juste et parfois puissante de l'ancien auteur du *Caïd*. Cet opéra d'*Hamlet*, d'ensemble un peu gris et monotone, avec des parties purement conventionnelles et déjà démodées à l'heure où elles virent le jour, renfermait cependant des scènes d'une expression saisissante, des mélodies d'une poésie vaporeuse, comme le chant des jeunes vierges accompagnant le cercueil d'Ophélie, et des épisodes vigoureusement traités, comme l'apparition du feu roi à Hamlet, sur l'esplanade, ou la grande scène entre la mère et le fils, dans l'oratoire. Oui, ce sont là les passages où l'auteur a donné ses plus grands coups d'aile, où l'on peut croire par instants qu'il va s'élever au dessus de lui-même; mais ici encore, il est desservi par sa nature hésitante et après avoir entrevu, après avoir essayé de rendre toute la grandeur de ces situations si pathétiques — ajoutons-y encore, si vous le voulez, la scène de l'Éventail — il retombe l'instant d'après dans des pauvretés sans nom comme la Chanson à boire d'Hamlet ou le grand finale, effroyablement banal, qui termine l'acte où paraissent les comédiens. Et je n'en finirais pas si je voulais énumérer toutes les pages où le pauvre Ambroise Thomas, en qui deux musiciens semblent toujours combattre et ne jamais s'accorder, perd absolument de vue l'idéal auquel il paraissait vouloir atteindre et se rabaisse comme à plaisir.

Tant qu'il vécut, le savant et flottant musicien qu'était Ambroise

Thomas ne s'est jamais lassé de chercher pour ses opéras quelque élément de curiosité dans des changements de rôles entre artistes, et jusque dans des interversions de sexes, comme il a fait pour le personnage de Frédéric, dans *Mignon*. Les modifications qu'il n'a cessé d'apporter à ses ouvrages pour les approprier soit au goût du public des différents pays ou des diverses époques, soit aux ressources des troupes qui devaient les chanter; ces corrections incessantes pour adopter ce rôle-ci à la voix de telle artiste, celui-là au sexe de telle autre; ces retouches sans fin sur un acte, un air, ou une mesure; cette façon de confier aux voix ce qui était précédemment à l'orchestre, et *vice versa*, étaient presque pénibles à suivre. Elles démontrent, en effet, trop clairement quelle indécision régnait dans la pensée du compositeur, combien ses idées étaient peu arrêtées non seulement sur le beau absolu, mais sur le degré de mieux relatif auquel il croyait pouvoir amener ses propres ouvrages, et combien son esprit malléable se prêtait aux idées les plus opposées qu'on lui suggérait, se pliait aux désirs de tous les artistes qu'il croyait, à un moment donné, pouvoir ajouter un nouvel attrait à ses opéras.

Après le succès inespéré et tout à fait démesuré de *Mignon* et d'*Hamlet*, — mais *Fra Diavolo* aussi et *la Muette de Portici* eurent le plus grand succès autrefois, — Ambroise Thomas, parvenu à une situation exceptionnelle, honoré autant qu'on peut l'être, chamarré d'ordres français et étrangers, doyen de la section de musique à l'Institut, directeur du Conservatoire, entouré, je ne dirai pas de l'admiration, mais du respect général que sa probité artistique et son labeur prolongé lui avaient acquis, aurait dû comprendre qu'il n'avait rien de mieux à faire que de garder le silence et de ne pas chercher à enrayer l'évolution de l'art musical, provoquée par d'aussi grands novateurs que Berlioz et Wagner. Son premier tort fut de s'opposer avec tant d'ardeur à la représentation d'un ancien opéra-bouffe écrit dans le style du *Caïd*, *Gille et Gillotin*, qu'il voulut arrêter simplement parce que ce genre de musique jurait un peu trop avec ses créations plus récentes et pouvait ne plus plaire au public; son second tort fut de se laisser entraîner à composer un opéra de *Françoise de Rimini*, un ballet de *la Tempête* alors qu'il n'avait plus rien à dire et qu'il devait sentir, d'ailleurs, que personne ne l'écouterait de ceux qu'il voulait prêcher.

Il est certain que parmi tous les changements de goût du public, allant d'Auber à Halévy, d'Halévy à Gounod, qu'il avait pu observer et voulu suivre, il n'en fut pas qui dût plus le confondre et le bouleverser que celui qui s'est produit dans les derniers temps, après *Hamlet*, revirement qui porta au pinacle Berlioz, Berlioz entré bien après lui-même à l'Institut, Berlioz dont il n'avait jamais pris ombrage, et qui semblait annoncer pour un avenir très-prochain le triomphe encore plus consternant pour lui de Richard Wagner. Mais encore aurait-il dû affecter de considérer avec indifférence cette révolution musicale à laquelle il était bien incapable de s'opposer; en se laissant persuader par des flatteurs ou des amis intéressés qu'il était de taille à se mesurer avec ces géants, il commit une faute inconcevable et n'en recueillit que de cruels déboires. Qu'il fût un musicien d'expérience et de savoir, nul n'y contredisait; qu'il gardât une certaine réserve et marquât peu de goût pour la réclame incessante et exorbitante, pratiquée ingénument par ses confrères les plus réputés; qu'il montrât un louable respect de lui-même et ne prodiguât pas sa personne en spectable à la moindre occasion, voilà ce dont on pouvait sincèrement le féliciter. Mais de là à le transformer en une sorte de juge suprême de la musique, dont la haute parole était attendue avec impatience et dont les arrêts feraient loi dans le monde entier, il s'en fallait de tout. C'était là une de ces flagorneries monstrueuses, trop communes à notre époque et dont il aurait dû souffrir plus que personne, étant sincèrement modeste: il ne s'en plaignit pourtant pas.

Ambroise Thomas, comme homme, était simple et bon, d'une bonté quelque peu paresseuse, et qui consistait à ne pas faire de mal aux gens plutôt qu'à leur faire du bien; d'aspect chagrin et triste, il s'animait, dit-on, dans le cercle de sa famille ou de ses amis, mais cette animation devait toujours garder une certaine retenue et ce n'était pas un homme à faire jamais quelque chose avec éclat. Les nombreux élèves qu'il vit défiler dans sa classe de haute composition, avant d'être appelé à diriger le Conservatoire, ont gardé un souvenir reconnaissant de son enseignement; mais ils se sont, tous, une fois hors de l'École, empressés de suivre d'autres exemples, d'étudier d'autres maîtres, de cultiver d'autres opéras que ceux sortis de sa plume. Et cela ne paraissait pas autrement le surprendre; il

contemplait ce spectacle avec mélancolie, comme s'il eût parfaitement compris qu'il avait donné tout ce qu'il pouvait donner de lui-même à ses élèves en leur donnant le savoir technique et la science de l'instrumentation.

Comme on disait un jour à Auber: « Ne vous semble-t-il pas que Thomas est bien changé? » — « Moi, je le trouve toujours très changé », répondit le spirituel vieillard. Et l'on ne pouvait pas mieux définir l'air morose, indifférent et résigné qu'Ambroise Thomas promenait dans la vie, applaudissant avec modération, comme par bienséance, et n'attaquant jamais une œuvre ni un artiste, du moins en face. Cet homme louvoyant, qui paraît n'avoir jamais eu d'idéal arrêté ni de volonté ferme, aurait été aussi embarrassé, à ce qu'il semble, de prendre ouvertement parti pour ou contre quelqu'un que de savoir dans quel sens il voulait aller en musique et de marcher délibérément dans la voie qu'il aurait choisie. Et cette nature hésitante, si prompte à subir toutes les influences qui pouvaient chercher à agir sur lui, se retrouvait chez le directeur du Conservatoire comme chez l'homme et le compositeur: il sentait d'instinct qu'il y avait là de sérieuses réformes à faire et n'aurait jamais osé en pratiquer une seule; il n'était directeur que de nom, pour la galerie, et se laissait dominer par l'un ou par l'autre, selon le plus ou moins d'habileté que ceux, qui l'entouraient, déployaient pour le tenir en tutelle. Au résumé, dans toutes les circonstances de la vie, il était toujours un peu trop « le bon Thomas » dont Ingres parle dans ses lettres, l'honnête et bon Thomas de la villa Médicis.

A présent qu'Ambroise Thomas n'est plus, on va pouvoir juger de la place qu'il occupait dans le monde musical et qui n'était pas aussi grande qu'on pourrait le croire; on va pouvoir aussi vérifier si ses ouvrages, déjà fort en baisse, excepté *Mignon*, dureront longtemps après qu'il aura disparu de ce monde. Il convenait toutefois, au lendemain de sa mort, de lui rendre le sérieux hommage auquel a droit tout bon travailleur qui vient d'achever sa tâche, et l'on doit souhaiter que ses œuvres et son nom restent encore un certain temps dans la mémoire des hommes. Ce souhait n'a rien d'exagéré, mais en terminant de la sorte une notice que je me suis efforcé de faire aussi équitable que possible, je suis certainement meilleur et moins dangereux pour Ambroise Thomas que tant de journalistes

qui l'ont accablé d'éloges excessifs en disant, par exemple, que c'était bien lui, non Shakespeare, le véritable père d'Ophélie, exactement comme le vrai don Juan était issu de Mozart, non de Molière. Avouez que de plus forts que l'auteur de *Mignon* ne résisteraient pas à de tels éloges, et que c'est vouloir tuer un homme que de lui lancer à la tête d'aussi lourds pavés. Heureusement pour Ambroise Thomas qu'il n'en pouvait plus rien sentir.

ADOLPHE JULLIEN.

RECENSIONI

Storia.

PIERRE D'ALHEIM, Moussorgski **(Paris, 1896. Société du Mercure de France).**

Nel frontispizio, sotto il titolo, sta l'epigrafe:

> Les Russes n'ont pas coutume d'entendre par les oreilles des autres, de voir par les yeux des autres,
> cependant il y a ici comme une odeur de Russie.
> KOTCHÉI L'IMMORTEL.

E sia pur così, poichè così dice la sconclusionata affermazione di Kotchéi l'Immortale; noi non faremo osservazioni sull'idiosincrasia olfattiva dei nostri buoni fratelli latini d'oltre alpe, di cui è fenomeno questo libro strano sopra uno stranissimo musicista russo. Il quale « passa pour un fou..... est seul, lui seul, aussi distant des « autres musiciens que des artistes qui se sont exprimés par la « parole, par la ligne ou par le geste..... a échappé à toutes les « influences, déployé toutes les audaces, et moins fait faire un pas « nouveau à la musique qu'inventé un art nouveau (pag. 12)..... « cerchait simplement à traduire les cris d'âme qui frappaient son « oreille ou sonnaient en lui.....; Son œuvre, si carrément éloignée « de toutes les formules d'art qu'on ne saurait la rapprocher d'au- « cune, est analogue à ces œuvres populaires, nées on ne sait sous « quelle mystérieuse impulsion, qui vont au cœur de l'être aussi « sûrement que toutes les patientes élaborations des artistes géniaux « ou savants » (pag. 13).

Modeste Petrovitch Moussorgski nacque a Karevo, nella Russia centrale, il 16-28 marzo 1839. Iniziato al pianoforte da una governante tedesca, a sette anni suonava già delle piccole composizioni di Liszt; più tardi a Pietroburgo ebbe lezioni da Herke, il cui talento d'esecutore e d'insegnante era generalmente apprezzato. Per la musica abbandonò la carriera militare, nella quale s'era incamminato, e strinse amicizia con Balakiref, Cesar Cui e Rimski-Korsakof. Datosi alla composizione trasse vita randagia, afflitta da strettezze e da malattie, sollecitando e lasciando impieghi che non gli convenivano, finchè, dopo un viaggio artistico nel Sud della Russia, morì (1881) all'ospitale militare Nicolas nel giorno anniversario della sua nascita.

Scrisse musica per pianoforte, canzoni, cori, pezzi orchestrali e due opere: *Boris Godounof* e *Khovantchina*. Frammenti di *Boris Godounof*, eseguiti dal 1868 al 1870 in riunioni di amici, eccitarono *un enthousiasme délirant;* ma l'opera data a Mosca nel 1885 non riescì. Anche *Khovantchina* (un incubo leggerne il libretto!) fu rappresentata soltanto dopo la morte di Moussorgski, nel 1886 da una società di Pietroburgo, nel 1892 a Kief e nel 1893 in un teatro privato di Pietroburgo.

Moussorgski lasciò molte composizioni incomplete; fra queste *Salammbô*, dramma tratto dal noto romanzo di Flaubert.

Di tutte le svariatissime manifestazioni della mente bizzarra di Moussorgski, musicista e letterato, si parla con lunghi dettagli nel libro del signor Pierre D'Alheim, il quale non ci spiega in che consista l'arte inventata dal musicista, ma trova tutto bello, perfino i *pamphlets* musicali, perfino la comicità del *rire russe,* di cui è un saggio molto espressivo

LE DIT DU SÉMINARISTE
(Paroles de Moussorgski)
(EN PROSE)

Panis, piscis, crinis, finis. Finis, lapis, pulvis, cinis. Ah! la douleur! ma douleur! *Orbis, amnis et canalis. Orbis, amnis et canalis.* Quelle tape m'a donnée le pope! sur la nuque et sur le cou, il m'a béni — et de sa sainte paume m'a enlevé la mémoire. *Fascis, axis, funis, cumis. Fustis, nectis, nermis, mensis...* Qu'elle est belle, la servante du pope Simon! Ses joues sont couleur de coquelicots. Quelle langueur dans ses yeux! Sa gorge est blanche comme un cygne. Elle se soulève et fait goder sa chemisette. *Fastis, axis, funis, curris. Fuctis, nectis, vermis, mensis.* Ah! Stéphanette! Stéphanette! comme j'aimerais à t'embrasser, à te

presser sur mon coeur! *Postis, follis, cucumis atque pollis, atque pollis, cucumis, cucumis*, ecc.

Pare che dove è grato l'*odore di Russia* questa piccola scena riesca d'*une verve amusante*, tanto più comprendendo che il compositore *ne s'en est pas remis au hasard pour le choix de la leçon qu'il fait apprendre au séminariste: les sons* U *et* I *qui reviennent avec des intonations diversifiées renforcent la note comique*. O. C.

BÄRWOLF LOUIS**, **Charles-Louis Hanssens. Sa vie et ses œuvres (Bruxelles. Veuve Ferdinand Larcier éditeur).

Come è vero che tante volte l'apparenza inganna! Nell'aprire il grosso volume di 300 pag. dovuto, almeno in parte, alla penna del signor Bärwolf, credevamo trovarci innanzi ad un'opera diligentemente ed obbiettivamente studiata. Invece alla lettura, non ci apparve che un ben costrutto zibaldone.

L'A... parla del chiaro musicista che fu l'Hanssens con parole di entusiastica e cieca ammirazione. Ed appunto per questo si abbandona a liriche considerazioni, ricordando la vita perigliosa e piena di avversità trascorsa dal maestro belga. Ciò dapprincipio può meritare l'attenzione ed anche la simpatia del lettore. Ma quando il signor Bärwolf per centinaia di pagine si trascina innanzi, riportando articoli di giornali, brani di lettere dovuti ad amici ed ammiratori dell'Hanssens, senza mai penetrare intimamente nell'opera sua, noi ci sentiamo obbligati a dire che il titolo messo in fronte al volume non è che una lustra.

Non parliamo poi delle contraddizioni nelle quali incespica sovente il benintenzionato A... Dapprima deplora che tutta la stampa belga abbia sempre misconosciuto il valore dell'Hanssens, poi, invece, non fa che costruire un volume di 300 pagine, riportando articoli pieni di entusiasmo, da giornali del suo paese, ove si parla dei varî concerti e di numerose rappresentazioni teatrali dirette dall'Hanssens ad Amsterdam, Gand e Bruxelles.

A questo modo come sarebbe presto fatta un'opera storico-critica monumentale (per mole) su Berlioz, Bülow, Listz, ecc.

Noi ci guardiamo bene dal coinvolgere l'autore del recente volume coll'artista ch'egli ha avuto in animo di onorare. Questi resta tal quale; e mentre è ad augurarsi che il tempo abbia a render giustizia all'opera attiva e geniale da lui compiuta in cinquant'anni di lavoro indefesso, deesi puranco sperare che in avvenire possa l'Hanssens trovare un biografo ed un critico migliore, tale che non abbia a compromettere presso il pubblico la causa da lui presa a difendere. T. G.

OSKAR FLEISCHER, ***Neumen-Studien. Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs- Tonschriften.*** **Theil I. Ueber Ursprung und Entzifferung der Neumen (1) (Leipzig 1895. Verlag von Friedrich Fleischer).**

Lo sviluppo straordinario che hanno preso in questi ultimi anni gli studî intorno all'origine ed all'interpretazione dell'antica scrittura musicale si può giudicare senz'altro, prodigioso (2). Un'importantissima pubblicazione, di cui soltanto oggi possiamo tener parola, è quella del Fleischer; la quale però per venir seriamente giudicata e giustamente apprezzata ha bisogno di completarsi colla promessa *parte seconda.*

Nondimeno il saggio importantissimo che l'autore ne porge dei suoi profondi studî in materia, ha grande valore perchè inteso a dimostrare come le origini della scrittura musicale ci riconducano alle regole della prosodia del canto recitativo, fondandosi lo sviluppo grafico della notazione sui primi accenti delle parole.

L'autore sostiene che nella interpretazione dei neumi son caduti in errore tanto Lambillotte, Danjou e Coussemaker (e questo si sapeva) quanto il Pothier (ciò che il Fleischer promette di dimostrare in seguito).

Malgrado questo, giova tuttavia avvertire che il dotto storiografo rende largo tributo di ammirazione all'opera sagace e grandiosa iniziata dai Padri Benedettini, mentre in pari tempo le conclusioni sue sono poco favorevoli a quella notazione cosidetta *autentica*, che per ragioni palesi non poteva reggersi a lungo sia giudicando dal lato storico la questione, come pure con argomenti e considerazioni puramente estetiche. T. G.

Critica.

A. W. AMBROS, ***Bunte Blätter*** **(Leipzig. 1896. Verlag von F. E. C. Leuckart).**

Contiene questo libro una raccolta di dottissimi e spesso brillanti articoli pubblicati già, sotto questo medesimo titolo, in due volumetti nel 1872 e nel 1874. Gli argomenti trattati dall'Ambros sono abbastanza variati. Quando è il riassunto di uno speciale indirizzo dell'arte, delle tendenze di una scuola, quando la critica di un'opera d'arte eminente o fortunata, la ricerca delle qualità di uno stile. Se si eccettuano due o tre di questi articoli, in cui la erudizione

---

(1) Oscar Fleischer, *Studio dei Neumi. Dissertazione sulla scrittura musicale nel medio-evo.* Parte I, *Intorno all'origine ed alla interpretazione dei neumi.*

(2) Lo provi il breve, ma succoso ed importantissimo studio apparso nei N[i] 2 e 4 della *Rivista Musicale Italiana* (Anno 1895 dovuto alla penna di J. Combarieau.

dell'autore ha campo di emergere, benchè strozzata e non a suo luogo, i rimanenti non offrono che un mediocre interesse. Le opinioni ivi sostenute si son già fatte vecchie; il metodo di critica è casistico ed empirico, il soggettivismo, per quanto condito spesso con qualche motto spiritoso di schietta origine viennese, non colpisce con nessuna idea rilevante, ardita, originale. Si conviene coll'autore su molte cose, che non fanno se non una debole impressione. Fra i più interessanti articoli noto quelli su Berlioz, sulle origini del *Freischütz* di Weber, su Liszt. La critica di Ambros ha qualche analogia con quella di Hanslick; questi ha sviluppato più di un'idea di Ambros, ma con quale incomparabile forza dialettica ed efficacia polemica! Ambros conosceva assai meno la forma e lo stile dell'articolo di quello che la maniera di trattare un punto di erudizione. Con Hanslick ha comune molte vedute intorno all'arte, p. e. intorno al Wagner e al wagnerismo. Non visse tanto da potere smettere alcuni goffi pregiudizi: udirli esposti così oggi è cosa quasi compassionevole. Anche il giudizio suo è inspirato a tutta sincerità e ad un esemplare coraggio della propria opinione: senza di ciò egli non avrebbe scritto l'articolo sull'*Amleto* di Thomas e sulle *Mezze opere e mezzi oratori*, in cui sono prese di mira le *Scene del Faust* musicate da Schumann, non che l'articolo su Rubinstein. Non dico di « *Wagneriana* ». Ripeto: Ambros è morto troppo presto: si sarebbe ravveduto. L. T.

HUGO RIEMANN, *Praeludien und Studien*. Gesammelte Aufsätze zur Aesthetik, Theorie und Geschichte der Musik. I. Band (Frankfurt a/M., 1895. Verlag von H. Bechhold).

Con questo volume di scritti in parte analitici, in parte polemici, il Riemann ci presenta e vive uno dei periodi più battaglieri e più fecondi della sua carriera. Dei sei articoli intitolati *schizzi*, ritroviamo ingenui i primi tre sul *virtuosismo*, sulle *gazzette musicali* e sui *conservatori*; veri ma ingenui. La ricerca sull'*elemento formale nella musica* e la critica brillante della *musica a programma e del colorismo musicale* sono fra gli studî migliori. Nei *Preludi* noi c'ingolfiamo in un labirinto di ricerche musicali teoriche, aride in gran parte, pesanti, prive di un qualsiasi lato dilettevole, ricche d'interesse e d'istruzione, ma, mio Dio, guadagnata a qual prezzo! Io non saprei mettere in dubbio l'utilità della *Phrasierung* e di tutte le dottrine da essa derivate, come speculazioni astratte: ma, ciò che dal complesso di tutte queste teorie profitteranno le nature antimusicali? Nulla. Ciò che profitteranno le nature musicali? Non leggeranno queste pagine, perchè non ne avranno bisogno. Questo genere di studi entra per molto nel campo dell'insegnamento dell'interpretazione e anche della composizione. Chi conosce per pra-

tica coteste scuole, sa ancora che la teoria è il meno e talora può essere anche, se non del tutto, quasi assente.

Uno studio eccellente, in questa raccolta, è quello inteso a ravvivare l'interpretazione della musica vocale antica; non meno interessante è l'altro sul sistema musicale cromatico. L. T.

CESARE DALL'OLIO, Per lo studio della musica nelle scuole elementari (Bologna, Zannon e Albertazzi editori).

L'*espressione indeterminata* non è propria soltanto della musica — come scrive l'autore — ma anche di certa prosa. Per un esempio, chi saprebbe dirmi qual cosa mai abbia voluto significare il Dall'Olio con questa definizione: « la melodia è come la *parafrasi* dell'armonia e a questa dona l'espressione e la grazia od il vigore, a seconda del ritmo, *esprimendo le infinite gradazioni dell'essere* »? E non è la sola. E poi, per un opuscolo popolare v'è troppa abbondanza forse di pensieri nuovi e profondi, come i seguenti: « *la felicità non può raggiungersi col solo diletto dei sensi* »; « *nei principî di ogni impresa sempre si presentano inconvenienti che col tempo e colla riflessione possono essere eliminati* »; se bene quest'ultima sentenza potrebbe tradursi, con un più d'efficacia evidente, nel proverbio: « col tempo e colla paglia maturano le nespole »; e allora anche il popolo l'intenderebbe. È vero che in cambio non mancano in questo libro le verità semplici. Ne ricordo una: « *La voce umana è la sola che ha la facoltà ed il bisogno di accoppiare in se stessa il canto e la parola* ». Non ricorda l'esordio di quell'oratore sacro del seicento: « Tutti moriamo, come dice Sant'Agostino »? R. G.

"*La Passione*" *in Canavese*, pubblicata e commentata da Costantino Nigra e Delfino Orsi (Torino. Roux e Frassati editori).

« Il dramma sacro della Passione di Gesù Cristo fu rappresentato « più volte, durante il presente secolo, fin dal 1809 nei villaggi « alpestri della valle di Castelnuovo in Canavese. Il testo qui stam- « pato è tolto da un manoscritto copiato in Villa Castelnuovo tra « il dicembre 1810 e il gennaio 1811 da un più antico manoscritto « di Cuorgnè ».

Così Costantino Nigra nell'*Introduzione*. Il dramma forma la seconda parte delle « Rappresentazioni popolari in Piemonte », che s'iniziano — come è noto — con un'ecloga: *Il Natale*. La diligenza dei commentatori arricchì il testo di indagini storiche e di notizie e di raffronti, raccogliendo questi in cinque appendici, e componendo quelle in una prefazione, che, dettata dall'Orsi, è tra i più larghi e compiuti studii di drammatica religiosa popolare fin qui pubblicati. R. G.

J. J. WEISS**, **Les théâtres parisiens (Paris, 1896. Calmann Lévy éditeur).

È la raccolta delle cronache drammatiche che J. J. Weiss pubblicò nei *Débats* dal 5 febbraio 1883 al 21 maggio 1885. Il principe Giorgio Stirbey, il quale dettò la prefazione, ci ammonisce che questa critica « era degna di vivere ». Come confessare dopo ciò senza vergogna il fastidio della lettura? R. G.

Estetica.

MARIO PILO**, **L'estetica naturalista francese. Eugène Véron. Estratto dal fasc. LIX del « Pensiero italiano » (Milano, 1895. Carlo Aliprandi, editore).

Esporre in poche pagine, ne' suoi tratti essenziali e con chiarezza suprema, il pensiero del geniale estetista francese non era facile certo; ma fu merito anche più grande l'aver saputo animare la sintesi col commento assiduo d'una critica mirabilmente ricca d'osservazioni e d'insegnamenti.

« Quanta parte dell'opera d'Eugenio Véron rimane viva ai dì nostri? » questa la ricerca che il Pilo si propone. Nè ad altri il còmpito poteva succedere più felicemente che a lui, dal quale noi dobbiamo pur riconoscere il più largo, il più compiuto, il più propriamente scientifico de' trattati d'estetica finora pubblicati in Italia (1); il solo, in cui la scienza del bello veramente appaia — secondo l'espressione dell'Autore, — « un ramo, anzi il più nobile dei rami della psicologia ». Scorrendo quest'opuscolo, tutto quel che di nuovo (e non è poco) il Pilo seppe recare all'indagine dei fatti dell'arte — contemperando in un'ardita armoniosa unità i sistemi, pur così varî tra loro, del Taine e del Guyau e del Véron stesso — ci ritorna al pensiero: all'ideale del critico infatti il lettore è di continuo richiamato, poi che lo studio procede dal principio alla fine in un non interrotto lavoro di comparazione e di raffronto. Così, dalle definizioni del bello e dell'estetica, dall'esame dei gradi e de' modi del diletto, dalla ricerca dei fattori esterni del gusto, via via alla classificazione delle artî e allo studio dell'azione che le condizioni ambienti esercitano su l'opera dell'artista, non v'è parte dell'opera del Véron che non sia da Mario Pilo sottilmente e ingegnosamente discussa, e di cui egli non riveli, con una imparzialità pur troppo oggi rara, così gli errori come i pregi, così i giudizi manchevoli come le intuizioni geniali. L'indole di questi cenni non mi consente citazioni. Ma a noi, che — non à molto — cercammo in questa *Rivista* di chiarire come lo svolgimento dell'arte

---

(1) Mario Pilo, *Estetica*, ed. Hoepli, 1894.

proceda nel tempo per una serie ascendente di forme d'ora in ora più aristocratiche e indipendenti (nè un'affrettata risposta potè farci mutar di pensiero), sarà lecito, credo, ricordare con compiacimento la sentenza del Véron, con cui Mario Pilo concorda: « che tanto più alti « e più grandi sono un artista o una scuola od un'età o una razza « quanto più fan da sè, quanto più si distinguono da tutti gli altri, « da poi che, come insegna il Bürger, un essere non esista se non « in quanto si separa dai rimanenti ». E anche più ci piace che contro l'autorità dello scrittor francese, il Pilo abbia rivendicato all'arte la critica — insegnando che questa, quand'è nobilmente esercitata, « richiede, se non tutte, moltissime certo delle qualità « dell'artista creatore ». Dal che potranno dissentire solo certi scrittori (..... ahimè anche di cose musicali) cui la pretensione di parer profondi licenzia alla negligenza della forma e alla indeterminatezza goffa dell'espressione, persuadendoli a trascinare faticosamente il grave carro della lor prosa sotto il peso d'un'erudizione che, non ricreata dallo stile, è ingombro vano e impacciante. Ma consentiranno gli artisti — de' quali l'autore de' « Motivi classici » (1) (eleganti melodie nuove su ritmi antichi) avrà cara certo, sovra ogni altra, la lode. R. G.

***HERMANN RITTER**, Katechismus der Musik-Aesthetik*. Zweite Auflage (Dresden. Verlag von Georg Hertz).

Considerato come un piccolo manuale contenente nozioni e definizioni elementari di vari oggetti pertinenti alla musica ed alla sua estetica, questo libercolo può arrecare agli studiosi qualche vantaggio. Li inizierà all'esercizio di una speculazione scientifica, dalla quale, nei nostri conservatorî di musica, siamo tuttora ben lontani. A me è piaciuto, sopra tutto, la parte in cui sono dettate le nozioni sulle forme musicali, che io vorrei dire la parte più pratica ed utile di questo trattatello. Per chi voglia seguitare cotesti studî l'A. in un'appendice ha esposto i titoli di una serie di opere raccomandabili. L. T.

Opere teoriche.

***ITALO AZZONI**, Manuale teorico-pratico per lo studio dell'armonia complementare* (Milano. E. Nagas).

Nei limiti impostisi dall'autore il presente è un buon trattato, di carattere teorico però — richiedendo per la parte pratica lo studio d'altri partimenti, esercizi — *breve, chiaro, progressivo* e

(1) Mario Pilo, *Motivi classici, liriche*. Parma, ed. Battei, 1889.

abbondante, datane la piccola mole. Solo, osservo, verso la fine, l'autore svolse la materia troppo lesto; non mi par sufficiente una pagina per parlar dell'imitazione, delle progressioni, del pedale, dell'armonizzazione della melodia. Il maestro Azzoni si serve della numerica con lineette, crocette, più complicata ed in uso presso i trattatisti francesi. È bene conoscerla; ma meglio era attenersi a quella italiana, quale s'incontra nei nostri classici partimenti, accettata pure dai tedeschi, perchè più semplice e forse migliore dal punto di vista educativo. Il volume è adottato nel R. Conservatorio di Parma. E.

A. LAVIGNAC, La musique et les musiciens (Paris. Ch. Delagrave. 1 vol. in-16°. L. 5).

In breve volger di mesi si sono pubblicate due edizioni di questo volumetto enciclopedico, che, se si presenta con titolo un po' vago, ha altrettanto denso e multiforme il contenuto.

Il libro è diviso in 5 grandi capitoli: il primo contiene le nozioni generali della produzione e della percezione del suono e i rapporti che da esse derivano.

Il 2° tratta del materiale sonoro, ci dà, cioè, le prime nozioni d'istrumentazione (riportando, ciò che è bene, le figure degli strumenti) e dà gli elementi dell'orchestrazione.

Nel 3° troviamo la vera grammatica della musica, cioè l'armonia ed il contrappunto, con nozioni brevi, ma chiare sulla fuga.

Il 4° contiene le regole di estetica musicale in riguardo alla composizione, e tratta cioè pur specialmente della *forma*.

Il 5° capitolo, finalmente, chiude il libro con un rapido sguardo sulla storia della musica presso i diversi popoli dalle origini fino ai nostri giorni.

Nella prefazione l'A. dice, che il piccolo libro « a pour double « but de présenter, sous la forme la plus condensée, des notions « précises sur les choses qui doivent former la base des fortes « études de tout musicien, et d'intéresser tous ceux qui cultivent ou « affectionnent l'art musical à un degré quelconque, en leur mon- « trant à nu ses rouages et ses procédés, dont beaucoup sont peu « connus du public, même le plus éclairé. C'est donc autant un « guide pour l'*étudiant musicien*, qu'un ouvrage de vulgarisation « musicale à l'usage du simple curieux, de l'*amateur* intelligent « et chercheur ».

L'autore ha raggiunto il suo scopo, e se in tanta ampiezza di trattazione, qualche imperfezione e deficienza s'incontra nel corso dell'opera, essa non deve farci disconoscere la bontà complessiva del lavoro. G. B.

KARL KRISTIAN FRIEDRICH KRAUSE, Zur Theorie der Musik. Herausgegeben von Richard Vetter (Berlin. Verlag von Emil Felber).

Col presente volumetto, il sig. R. Vetter ha voluto completare ciò che il filosofo Krause scrisse già sulla musica nelle sue note opere pubblicate nel 1827 e nel 1838, servendosi di scritti postumi. Non è certamente privo di interesse il seguire le speculazioni di un pensatore che dedicò tanta parte de' suoi studi filosofici al problema della musica, alla sua estetica. Dalle considerazioni generali l'A. svolge le sue idee sino ai particolari dell'interpretazione. Pur troppo, col cammino che ha fatto la musica nel nostro secolo, noi ci troviamo dinanzi ad una speculazione scientifica, la quale spesso non ha più per noi che il valore di una curiosità storica. Non solo la parte elementare della musica è stata indagata da pensatori moderni con risultati incomparabilmente più importanti di quelli di Krause, ma lo stesso elemento formale è andato soggetto a tali modificazioni, che gli argomenti antichi, l'antico giudizio, l'antica ed assoluta maniera di inquadrare la forma hanno per noi un valore soltanto relativo ad un'epoca storica. L'estetica musicale di Krause, non misconoscendo l'importanza dei rapporti matematici, si svolge sulla speculazione della musica considerata come la lingua delle passioni. Non abbiamo bisogno di mettere in guardia sull'adozione di questo secondo principio, verso cui l'antica estetica non aveva precisamente agito con la voluta prudenza. L. T.

A. D., Der Musikführer (*La Guida musicale*) (Frankfurt a/M. Verlag von H. Bechhold).

I lettori sanno già come sono fatte queste guide. Contengono descrizioni tecniche colla citazione dei temi musicali. Spiegano così la struttura di eminenti opere della musica istrumentale e vocale, antiche e moderne. La pubblicazione ha raggiunto già uno sviluppo considerevole. Buon numero di autori, senza distinzione di scuola, vi sono rappresentati; sono prevalenti gli autori tedeschi e s'intende: prevalgono le loro opere nei concerti; mancano autori italiani. Queste guide sono compilate con cura ed offrono un non dubbio vantaggio agli amatori ed agli studiosi della buona musica.
L. T.

PAUL COLBERG, Anfangsgründe der Harmonie-Lehre (Verlag von Georg Hertz).

L'autore in poche pagine ha raccolto quanto era necessario a gettare buoni fondamenti per lo studio dell'armonia. In questo studio è troppo vero che si procede anche oggidì, più che altro, meccanicamente. Le spiegazioni dei concetti elementari dovrebbero esser prese di mira da ogni teorico di coscienza. Imparando a ragionare sugli elementi, l'armonia superiore e il contrappunto cesserebbero

di essere, come nella maggior parte delle scuole, delle vere incognite, intorno alle quali si lavora a caso e senza rendersi ragione di nulla. Il Colberg si limita a volgarizzare gli elementi dell'armonia, e riesce ad esporre con chiarezza la natura degli accordi, le leggi della lor costruzione ed unione: egli aspirava ad una forma che eliminasse ogni difficoltà anche per le menti meno esercitate. Mi pare che vi sia riuscito. L. T.

Strumentazione.

HERMANN RITTER, Katechismus der Musik-Instrumente (Dresden. Verlag von Georg Hertz).

Contiene nozioni sulla natura e la costruzione dei diversi istrumenti in uso nella nostra orchestra. Il manuale è puramente teorico. Qualche notizia storica intorno ad alcuni istrumenti antichi, oggi in disuso, l'autore ha fatto bene ad accoglierla. Accade anche a musicisti vecchi e distinti di non sapere la differenza tra un liuto e una chitarra. Così pure, in forma molto concisa, non mancano utili notizie sull'origine de' principali istrumenti, sulla produzione de' suoni, sulle minori o maggiori difficoltà di ottenerli. Il trattatello del Ritter sarà un buon compagno di chi va sfogliando maggiori trattati d'istrumentazione. L. T.

Ricerche scientifiche.

MARIE JAËLL, La Musique et la Psychophysiologie (Paris, 1896. F. Alcan).

Il titolo è troppo ampio. La signora Jaëll, pianista di fama eminente, limita la trattazione dell'argomento ai rapporti tra il meccanismo del pianoforte colle sensazioni estetiche, cioè analizza, con l'osservazione ragionata, i fenomeni dell'espressione musicale, i movimenti per cui essa si trasmette alla tastiera. « Come i fisiologi han provato che presso ogni essere costituito normalmente l'organo si forma per mezzo della funzione, si può per mezzo dell'insegnamento del pianoforte provare che, mediante le funzioni motrici delle sue dita, ogni esecutore capace di fare uno sforzo di volontà, può formare il suo sentimento musicale; perchè si produce il senso estetico dello stile con certi movimenti delle dita, come con certi altri s'impedisce ch'esso si manifesti ». Si stabilisce una correlazione logica fra lo sviluppo progressivo del perfezionamento delle dita e del sentimento musicale dell'esecutore. Quindi la scrittrice parla, sotto questo punto di vista, dell'attenzione e del senso muscolare, del tocco e del senso auditivo, dello studio, della misura e

del tempo rubato, dell'interpretazione, del pedale, dei fattori della memoria musicale, d'un istrumento detto *acceleratore del tocco*, e delle sensazioni degli uditori. Il libro è ricco di osservazioni ingegnose e mira a introdurre il ragionamento e il metodo scientifico dove prima dominava la pratica empirica; certo merita d'esser letto non solo dai pianisti, ma dai musicisti in genere, poichè lo studio di qualsiasi strumento offre campo a simili ricerche. E.

Musica sacra.

Sac. ***LUIGI MADELLA***, ***La musica sacra nelle chiese di campagna*** (Crema. Tipografia S. Pantaleone di Luigi Meleri).

Il libro è offerto a Santa Cecilia; e si propone « di sventare certi « pregiudizi che si oppongono all' incremento della sana musica « anche nelle chiese di campagna » e « di porgere un breve indi-« rizzo ai volonterosi che non trascurano di pur far qualche cosa « in questa parte della vigna del Signore ». Lasciamo la vigna del Signore, che à forse abondanza di grappoli più promettenti; ma la fatica del sacerdote Madella è certo degna di lode. I consigli ch'egli dà sono semplici, e saggi, e utilissimi — e, quel ch'è più, dettati dalla migliore delle esperienze: la propria. R. G.

Wagneriana

JEAN HUBERT, ***Étude sur quelques pages de Richard Wagner*** (Paris, 1895. Librairie Fischbacher).

È uno studio analitico della prima scena del *Tristano* di Wagner condotto con ingegnosità e diligenza. Esso è preceduto da considerazioni generali sull'indirizzo dell'arte di Bayreuth, sulle teorie del maestro. L'autore poteva esimersi dal prender nota degli spropositi e delle amenità che su per libri più o meno eleganti ed illustrati si affannano ad ammucchiare i dilettanti di wagnerismo. Del resto, per chi si cura di loro, è un fastidio questo che sta già scemando e tra non molto cesserà. Piuttosto io avrei desiderato che il signor Hubert, nella foga di sincerità che di fronte agli studi gli fa prendere un attitudine libera e scevra di pregiudizi che lo onora, non avesse esagerato, perchè egli è così incorso in alcuni errori. Quando egli dice che il discorso vocale wagneriano racchiuso in una *misura stretta*, aggiustato sui *leitmotive* ha meno libertà del recitativo antico, meno perfino della melodia tradizionale dell'attore cantante, la questione è considerata in un modo superficiale, poichè la libertà vera dell'espressione è impossibile nelle vecchie formole

he assoggettano, uguagliano, imprigionano il pensiero musicale col
aezzo di un regime tutto meccanico ed arbitrario. Il recitativo
embra più libero e più vicino al linguaggio parlato di quel che la
eclamazione del Wagner, ma in realtà non è; basta osservare la
enosa somiglianza, anzi l'eguaglianza della maggior parte dei così
letti *recitativi secchi*.

Altrove l'Hubert trova (nella scena prima del *Tristano*) uno spostamento di processi, quando sopra il medesimo disegno melodico
ono articolate parole di senso differente. Purtroppo le esigenze
lella forma musicale che ci trae, come per istinto, agli sviluppi dei
emi, ci domina ancor tanto, che siamo obbligati o a ripetere le
tesse parole o a rimaner troppo lungo tempo nei medesimi con-
etti o quanto meno a cadere nell'imperfezione notata dall'Hubert.
Quante volte Wagner ha allungata la poesia a fine di aver parole
ufficienti per arrivare in fondo al suo sviluppo musicale? Oh, gl'in-
enui *snobs* del wagnerismo internazionale bisogna che sopportino
ına verità così cruda e volgare. L'artista che tolga allo stile del
Wagner degli eccessi e delle antinomie non c'è ancora, ch'io sappia,
na tutto lascia credere che verrà.

L'Hubert non dice una cosa nuova quando rileva che più d'una
rolta il Wagner produce l'effetto per l'effetto. Dal punto di vista
lrammatico anch'io vorrei tolti dall'opera wagneriana molti effetti
strumentali, che non sono giustificati. I passi rilevati dall'Hubert
ıon son che troppo difettosi a questo riguardo: ma egli sa che c'è
ınche di peggio nella Trilogia, e ci vorrebbe soltanto abnegazione
coraggio per istudiarli ed esporli schiettamente. L'A. lamenta che
ıella prima scena del *Tristano* non vi abbia melodia propriamente
letta: la declamazione si muove sopra un accompagnamento obbli-
gato; e arriva a lamentare la confusione dei generi. Ma che vor-
rebbe egli? Forse la vecchia divisione in recitativo ed aria? Starà
ın pezzo a tornare. L'A. mi perdoni se io mi permetto di dubitare
che egli abbia capito la genesi ed il significato del motivo tematico,
a ragion del suo impiego. L'*opera e dramma* gliene dirà fin che
ıe vuole. La sua teoria dell'attenuazione di un effetto riprodotto,
ıstrattamente ha il suo valore, ma all'audizione di un'opera di Wagner
lo perde del tutto.

Dell'analisi musicale che l'Hubert fa della prima scena di *Tristano*
o non posso dire che bene. Chiunque la leggerà ci acquisterà, se
è musicista, buone cognizioni e imparerà a sorridere dei libercoli
lei nostri professori d'estetica.

L'Hubert rimprovera al Wagner le sue soverchie ripetizioni, pro-
gressioni, etc. *tous moyens qui se traduisent par des* REDITES. Io

mi appello ai musicisti che sentono l'ideale dell'arte moderna e loro domando a quale caos si ridurrebbe la composizione del dramma musicale, annunciando continuamente motivi nuovi: precisamente i motivi medesimi hanno bisogno di essere mantenuti o ridetti, perchè essi sono che mantengono l'unità delle nostre sensazioni e ci rendono intelligibile il dramma. Essi si possono alterare a seconda dei momenti drammatici, ma non cambiare.

Concludendo l'Hubert ammonisce che Wagner è un genio d'eccezione e che non si può imitare. Ora a me par questa una frase fatta ad un vecchio pregiudizio. Schillings, D'Albert, Strauss, Bruneau e tutti gli altri rivoluzionari imitano Wagner e scrivono della bella musica. Dal maestro di Bayreuth, dirò anch'io, apprendiamo la passione di un *ideale elevatissimo*, la *fede* nella nostra arte, ma non dirò mai, coll'Hubert, studiamo Wagner come si studia Bach. Ah! se si potesse prendere e lasciare Wagner come si prende e si lascia Bach quando pare e piace.

L'A. dà un ultimo consiglio: non sostituiamo alla convenzione antica una nuova convenzione che sarebbe peggio della prima, più pesante, più bizantina, in tutto contraria al genio della nostra razza. Lasciamo stare le razze e il loro genio. Ma se popoli di razza diversa hanno forme di produzione somigliante! La questione sta altrove. Il consiglio però è buono; il difficile sta nel seguirlo, e se non fossi persuaso che l'arte vive appunto di convenzioni che si alternano, mi ci proverei anch'io. L. T.

CHRISTIAN V. EHRENFELS, *Zur Klärung der Wagner-Controverse*. (Wien, 1896. Verlag von Carl Konegen).

La controversia attorno al Wagner ha oggi oltrepassato già il punto zenit del calore e della violenza, dice il signor v. Ehrenfels. Gli avversari del maestro non negano l'alta importanza artistica dell'uomo e neppure la sua ampia e profonda influenza sul sentimento artistico, ma cercano di segnalare questa influenza come perniciosa e di combatterla; essi rendono giustizia alla grandezza di Wagner, ma egli vale per loro come il genio della decadenza, della depravazione della nostra vita artistica. L'autore cerca di chiarire un problema abbastanza complesso il quale si annuncia con ciò, che gli avversarii del Wagner, i musicisti e i professori in ispecie, rimproverano al maestro lo scioglimento della forma musicale. Da una parte, dunque, i sostenitori della forma musicale, dall'altra i sostenitori dell'espressione. L'Ehrenfels combatte con validissimi argomenti l'opinione che la musica di Wagner manchi di forma. Egli dimostra che sia questa forma nelle opere di Beethoven e prova che ciò che il Wagner ha distrutto non è la forma musi-

cale ma la musicale stereotipia. Le pagine dedicate alla funzione musicale del *Leitmotiv* sono oltremodo chiare ed istruttive. L'autore dimostra come la forma della sinfonia di Beethoven sia realmente passata nel dramma di Wagner: il principio è vecchio, nè ci voleva molta fatica a dimostrarlo; però la conclusione risponde perfettamente alle argomentazioni che antecedono e che fanno di questo libercolo un'operetta veramente istruttiva. I sostenitori di quella rancida forma di *potpourris* che si chiamò l'opera italiana, giovani talenti o scrittori di *estetiche* più o meno *naturali*, in Italia, non leggeranno queste pagine e faranno bene. Prima di tutto essi posseggono tal copia di pensieri proprii, che quelli degli altri sono perfettamente inutili. Secondariamente essi sentirebbero danneggiata la propria salute più di quel che non sia; il loro fegato s'ingrosserebbe e morirebbero prima. L. T.

LUDWIG HARTMANN, *Richard Wagner's Tannhäuser* etc. (Dresden, 1895. Verlag von Richard Bertling).

Ricorrendo il cinquantesimo anniversario della prima rappresentazione del *Tannhäuser* a Dresda (19 ottobre 1845), l'Hartmann ha pubblicato questo scritto commemorativo, il quale non solo contiene la storia dell'origine dell'opera ma ancora quella della critica sua. Sono pagine interessanti che istruiscono sopra la lunga sequela di giudizi e di pregiudizi, di falsi e giusti apprezzamenti, che accompagnarono la nascita e la vita della geniale opera del maestro. Il lavoro dell'Hartmann è di pura compilazione: esso è condotto con diligenza e senza partito preso; è una sintesi chiara e facile che diletta ed istruisce. L. T.

O. G. FLÜGGEN, *Führer durch Richard Wagner's Opern*. Dritte erweiterte Auflage (München. A. Bruckmann's Verlag).

Contiene la descrizione, atto per atto, scena per scena, delle opere rappresentate di Wagner fino al *Crepuscolo degli Dei*, e si limita ai soggetti. La divisione sistematica degli episodi, colla indicazione iniziale dei personaggi che vi hanno parte, fa di questo libriccino una guida concisa e chiara per chi assiste o si prepara ad assistere alle rappresentazioni dei drammi di Wagner. Lodevole, sopra tutto, è l'assenza dei soliti motivi tematici, di cui, il più delle volte, è fatta una esposizione affrettata, insufficiente e senza carattere.
L. T.

GUSTAV KOBBÉ, *How to Understand Wagner's Ring of the Nibelung*. Sixth edition (London. W. Reeves).

È questa una delle solite guide tematiche non dissimile dalle altre del Wolzogen, dell'Heintz, del Pfohl, del Wilsing, ecc., preceduta da alcuni cenni storici e da apprezzamenti sul poema e sul

NOTIZIE

—

Istituti musicali.

*** **Palermo.** — *R. Conservatorio.* Durante il primo trimestre del 1896 si sono avute, in questo R. Conservatorio di Musica, le seguenti novità:

1° Il prof. Antonio Mauro, a partire dal 1° febbraio, ha assunto l'incarico dell'insegnamento dell'Organo.

2° Il giorno 2 marzo ebbe luogo l'annuale Concerto del pio lascito Bonerba, eseguito dagli allievi e dai professori del Conservatorio, diretto dal maestro Zuelli, in cui si svolse il seguente programma:

I. a) Schumann, *Il canto della sera*, per archi.
b) Platania, *Contemplazione*, per archi, organo ed arpa.

II. B. Marcello, *Salmo 8°*, per Contralto (1) e coro.

III. Gounod, *O salutaris* (opera postuma) per canto, violini, arpe ed harmonium (2).

IV. a) Haller, *Mottetto*, per Soprani e Contralti
b) » » per Tenori e Bassi.
c) Mittirer, *Ave Maria*, a quattro voci sole.
} (3).

V. Beethoven, *5ª Sinfonia* in *Do minore:* Allegro con brio — Andante con moto — Allegro e finale.

*** **Bologna.** — *Liceo Musicale.* Furono incaricati dell'insegnamento della composizione per l'anno 1896 i professori C. Dall'Olio e L. Torchi.

*** **Roma.** — *Liceo Musicale.* Il Liceo Musicale di Roma ha aperto una Scuola speciale di *istrumentazione per banda* e ha affidata la direzione al maestro cav. Alessandro Vessella. I corsi sono cominciati nel mese di febbraio.

Per ischiarimenti rivolgersi alla *Segreteria del Liceo stesso, via dei Greci, 18.*

*** **Venezia.** — *Liceo Civico Musicale Benedetto Marcello.* Cessata nel decorso anno 1895 la Società *Liceo Musicale Benedetto Marcello*, il Liceo passò col 1° gennaio 1896 sotto l'amministrazione del Comune col titolo di *Liceo Civico Musicale Benedetto Marcello di Venezia.*

---

(1) Allievo Console Alessio.

(2-3) Allievi ed allieve del Conservatorio.

I Cori sono stati istruiti dal maestro Maggio.

I professori del cessato Liceo furono tutti confermati nelle rispettive cattedre ed oltre a ciò il Consiglio Comunale deliberò di completare il corpo insegnante giusta la nuova pianta organica colle seguenti nomine:

Direttore, professore di alta composizione ed incaricato della scuola di organo, maestro Bossi Enrico.

Titolare della scuola di violino nob. De Guarnieri Francesco.

Incaricato interinale della scuola di canto nob. Moro-Lin Vettore.

Gli alunni attualmente iscritti ai varî rami d'insegnamento sono 105, ai quali sono da aggiungersi 50 uomini e 9 donne della scuola di canto corale.

Opere nuove e Concerti.

*** Bruxelles. — *Jean-Marie*, Drame lyrique en un acte, tiré du drame de M. André Theuriet par M. Mortier, musique d'Ip. Ragghianti, représenté pour la première fois au Théâtre royal de la Monnaie, le 14 janvier 1896.

Les indications données ci-dessus quant à l' « état civil » de l'œuvre qui vient d'être représentée à la Monnaie, sont conformes à celles que fournit l'affiche, mais elles sont incomplètes: c'est que l'un des auteurs de la musique, M. Paul Gilson, par un scrupule de délicatesse fort louable et qui cadre bien avec son exemplaire modestie, a désiré voir omettre son nom de la liste des collaborateurs. Et cependant, la part prise par M. Gilson à la composition de ce petit drame lyrique est loin d'être négligeable: il importe de le constater avant de procéder à l'examen de l'œuvre nouvelle.

La partition de *Jean-Marie* qui a été trouvée dans les cartons de Ragghianti était, en effet, une simple partition pour chant et piano, donnant, de-ci de-là, — comme nos éditeurs l'ont fait naguère pour les partitions réduites de maints opéras et opérettes, — l'indication des instruments appelés à fournir le contour mélodique de l'accompagnement. Cette partition laissée par le jeune compositeur était-elle la réduction, faite après coup, d'une autre partition écrite pour orchestre, ou a-t-elle été composée directement sous cette forme? Cette dernière hypothèse paraît être la vraie. Quoi qu'il en soit, la part de travail qui incombait au musicien chargé de mettre l'œuvre sur pied pour une exécution orchestrale, était, dans ces conditions, particulièrement importante et délicate; et l'on ne saurait trop louer le tact et l'habileté avec lesquels M. Paul Gilson s'est acquitté de cette tâche. Nous y reviendrons.

Inutile de rappeler ici par le détail le sujet de *Jean-Marie*, ce petit drame en vers que M. André Theuriet fit représenter à l'Odéon en 1872, avec Sarah Bernhardt pour principale interprète. L'idée fondamentale — le retour inopiné d'un amant que l'on croyait mort et qui trouve son amante en la possession d'un autre — a été reprise depuis, sous une forme d'ailleurs très différente, par Emile Zola, dans sa nouvelle *Jacques Damour*, mise ensuite à la scène. Le librettiste de l'œuvre lyrique représentée cette semaine s'est largement servi du drame original, utilisant le plus souvent les vers mêmes de M. Theuriet, et se bornant à écourter certains passages du dialogue. Vers la fin, une variante cependant: tandis que, dans le drame, Jean-Marie se retire avant l'apparition de

Joël, le mari, ici il y a rencontre des trois personnages, et c'est devant l'époux que Jean-Marie, parlant de lui-même, prononce les mots:

« Il ne reviendra plus ».

Ce petit poème, qui nous fait entrer dès le début dans l'action même du drame, sans hors-d'œuvre encombrants, sans épisodes inutiles, expose habilement le développement des sentiments mis en présence; sans chercher les effets matériellement décoratifs, il forme maintes fois tableau, et l'ensemble — le prestige de la musique aidant — est d'une saveur vraiment poétique, d'une simplicité bien autrement émouvante que les gros effets dont on a tant abusé en ces derniers temps: faut-il rappeler *Cavalleria* et la *Navarraise?*

Cette élégie bretonne a été mise en musique par MM. Ragghianti et Gilson — les deux noms ne peuvent être séparés — avec un sentiment artistique vraiment remarquable, et en s'inspirant des idées les plus modernes. Ce petit acte constitue, par son unité de facture, une manifestation d'art des plus intéressantes, que nous rapprocherions volontiers de la *Yolande* de M. Albéric Magnard, joué à la Monnaie en 1892. M. Ragghianti — le mélodiste de l'œuvre — s'est efforcé de donner aux personnages du drame une déclamation lyrique qui fût toujours d'expression juste, qui eût avant tout une grande vérité d'accent, et il y a réussi avec une constance, un bonheur rarement égalés. Il ne tombe jamais dans le vieux récitatif, et partout le dialogue intéresse. Et cependant, la mélodie proprement dite est confiée le plus souvent à l'orchestre, pour ne s'affirmer, en général, dans le chant, que lorsqu'il s'agit de mettre en lumière telles paroles du dialogue qui viennent, en quelque sorte, synthétiser une situation. Ce système logique, si prodigue en heureux effets lorsqu'il est bien appliqué, — et il l'est ici d'une main particulièrement habile, — Ragghianti l'observe d'un bout à l'autre de son œuvre avec une conviction, une ténacité dont les œuvres lyriques modernes nous offrent bien peu d'exemples.

Quant à l'instrumentation, elle a été écrite par M. Gilson avec un talent dont il n'avait plus, il est vrai, à faire les preuves, mais qui témoigne ici de ses brillantes qualités scéniques; car tout en observant scrupuleusement, comme il l'a fait, les indications de la partition réduite laissée par Ragghianti, encore pouvait-il contribuer plus ou moins à répandre dans l'œuvre orchestrale la couleur, le mouvement, la vie; tout cela, il l'y a mis avec un sens des nécessités de la scène qui fait désirer, de plus en plus vivement, de le voir consacrer une part de son talent et de son activité au théâtre, — non pas en illustrant quelque *Alvar* de pages symphoniques, mais en écrivant une œuvre lyrique complète. Dans *Jean-Marie,* tout en observant la discrétion orchestrale que réclamait un poème ayant ce caractère d'intimité, il a su donner à son instrumentation un coloris bien adéquat aux situations, descriptif quand il le fallait, suggestif toujours; l'orchestre ne s'abandonne avec vigueur et éclat que lorsqu'il s'agit de souligner, en manière de conclusion, le sentiment dominant d'une scène pathétique. Une bonne part de ces éloges revient évidemment à Ragghianti, puisque c'est lui qui, partout, a dessiné les contours, M. Gilson n'ayant plus qu'à les rehausser des couleurs de sa riche palette.

La personnalité de Ragghianti se dégage-t-elle nettement de cette première œuvre lyrique, la seule, hélas! que devait laisser ce tempérament puissamment

trempé, cette âme d'artiste si profondément regrettée de ceux qui l'ont connue? Cette personnalité s'affirme moins par l'originalité de la ligne mélodique que par la volonté rare dont témoigne cette constance dans l'application d'une esthétique nettement tranchée. Le système suivi par l'auteur devait naturellement amener des rappels wagnériens; ils sont assez nombreux, il faut le dire; mais, dans maintes pages, se manifestent des idées personnelles, d'une coupe poétique et distinguée. Des trois personnages, c'est le mari, Joël, qui est le mieux campé musicalement, et la bonhomie, la franchise de sa physionomie mélodique tranchent très heureusement sur le caractère mélancolique et rêveur que le musicien a donné, avec des nuances très justes, à la figure de Thérèse.

On n'analyse point par le détail une œuvre de ce genre: ici, point de « morceaux » plus ou moins dissimulés ou franchement mis en évidence, mais un dialogue continu, avec quelques pauses où, toujours à propos, la parole est laissée à l'orchestre, souvent plus éloquent, plus expressif que la voix humaine, grâce à ses combinaisons instrumentales, à la liberté d'allure qui lui est permise. C'est au contraire par des appréciations d'ensemble que se juge une production conçue selon une esthétique aussi moderne, et ce que nous avons dit plus haut suffit à faire ressortir la sérieuse valeur de l'œuvre de MM. Ragghianti et Gilson.

(Dal *Guide Musical* di Bruxelles).

*** Riccardo Strauss sta scrivendo un'opera comica intitolata: *La maliarda di Scharfenferg*, su versi di O. F. Bierbaum.

*** Ad Elberfeld, Teatro Municipale, è stata rappresentata l'opera di Ernest Heuser, versi di Hausmann: *In una grande epoca.*

*** *Guglielmo Ratcliff*, di Xavier Leroux, sarà rappresentata fra breve al teatro della Monnaie a Bruxelles.

*** Il giorno 2 corrente alla Filarmonica di Berlino, sotto la direzione del maestro Nikisch, si è eseguita la *Sinfonia* in *Re minore* del maestro Giuseppe Martucci. — La stessa sinfonia si eseguisce pure il 12 aprile alla Società del Quartetto di Bologna.

*** *Haidie*, di Zdenko Fiebich, si è rappresentata a Praga per la prima volta. Il libretto è tratto dal *Don Giovanni* di Byron.

*** Si è eseguita a Jecatérinoslaw la nuova opera di Alessandro De Fédoroff intitolata: *La fontana delle lagrime.*

*** Alberto Franchetti sta scrivendo una nuova opera intitolata: *Maria Egiziaca;* i versi sono di Ferdinando Fontana.

*** A Roma, nel mese di marzo, al teatro Nazionale si è eseguito per la prima volta il dramma lirico in 3 atti: *Chatterton*, parole e musica di R. Leoncavallo.

*** A Torino si è rappresentata per la prima volta il giorno 1° di febbraio *La Bohème*, di G. Puccini, versi di Illica e Giacosa (1).

---

(1) Per parlare di quest'opera, che, a differenza della sua compagna *Manon*, non ha ottenuto neppure l'applauso sincero e spontaneo delle platee, dovremmo ripetere quanto dissimo allorquando questa si rappresentò per la prima volta, aggravando forse il nostro giudizio con qualche peggiorativo, e deplorando nuove deficienze e l'aumento di qualche abuso già notato. Risparmiamo il lettore, e lo rimandiamo semplicemente alla nota contenuta nelle pagine 195 e 196 dell'annata 1894 di questa *Rivista*.

*** A Milano alla Scala l'*Andrea Chenier* del M° Giordano.

*** A Firenze il 20 marzo si è eseguita per la prima volta in Italia la cantata per soli, coro ed orchestra del maestro Vittorio Ricci, intitolata: *Humanitas*. Il 9 aprile dello scorso anno questa cantata era stata eseguita a Wiesbaden.

*** A Pesaro ed a Milano si è rappresentato *Zanetto* di P. Mascagni.

*** Fin dallo scorso dicembre ebbe luogo alla *Società del Quartetto* di Milano un concerto al quale presero parte il pianista celebre Ferruccio Busoni e l'organista Enrico Bossi. Quest'ultimo anzi si presentava quale compositore con un *Concerto per organo ed orchestra* che sollevò nella critica pareri opposti. Certamente crediamo si debba tener conto in questo caso anche del parere di illustri musicisti i quali per l'opera di E. Bossi ebbero parole di ammirazione.

Il *Concerto per organo ed orchestra* del chiaro artista italiano verrà fra breve ripetuto a Londra ed a Lipsia, e ne sembra che questo fatto costituisca di per sè un eloquente giudizio.

*** Alla Basilica del Santo in Padova nei giorni 14 e 15 dicembre 1895 si è inaugurato il nuovo grandioso organo della ditta Bossi-Vegezzi di Torino. L'istrumento consta di tre manuali e di una pedaliera di 30 note, comprendenti 54 registri i quali dànno un assieme di canne 4000.

Ai concerti d'inaugurazione presero parte il prof. Filippo Capocci di Roma ed il maestro Bossi, attualmente a Venezia, assieme agli organisti della Basilica. Gli esimii artisti compresero nei loro programmi la *Toccata* in *fa* magg. e la *Toccata* e *Fuga* in *Do* di Bach; la II^a e la VI^a *Sonata* di Mendelssohn; composizioni per organo di Bossi, Best, Capocci, Zipoli, Martini, Guilmant, Rheinberger, Dubois, Carelli ecc.

Come intermezzo la Cappella corale della Basilica eseguiva alcune interessantissime *Canzoni sacre* di Tartini affatto inedite, il *Kyrie* del Tebaldini premiato a Parigi, e del medesimo autore una *Cantata religiosa* a 4 voci.

*** Il 21 di marzo nella sala del Kurhaus in Meran (Austria) l'orchestra sotto la direzione del maestro Ludwig Pleier, eseguiva per la prima volta due Intermezzi sinfonici dal titolo *Fantasia Araba* di Giovanni Tebaldini.

La stampa locale accolse il lavoro del Tebaldini con favore, notando in esso molto colorito istrumentale sì da accostarsi al fare di Goldmark, di Verdi nell'*Aida*, e di Bizet. Dei due tempi che compongono la *Fantasia Araba* piacque maggiormente l'*Adagio* per la frase melodica, spontanea, appassionata e che si svolge con un fare ampio per un crescendo continuo. Il secondo tempo invece, pur caratteristico, venne giudicato alquanto frastagliato nel disegno. — Così la « *Meraner Zeitung* ».

*** *Programma* della Musica eseguita dalla Cappella Musicale della Basilica Antoniana in Padova nella Settimana Santa e per le feste di Pasqua del 1896.

29 marzo. — DOMENICA DELLE PALME (alla mattina ore 9 $^1/_2$): *Pueri Hebraeorum* a 4 voci pari, di G. Pierluigi da Palestrina (1524–1594).

Introito in gregoriano.

Kyrie dalla *Missa brevis* a 4 voci dispari di Costanzo Porta (1530–1601).

Graduale e *Tractus* a 3 voci pari, di G. Tebaldini.

Turbe del *Passio* a 4 voci miste, di Francesco Suriano (secolo XVI).

Credo ed *Offertorio* in gregoriano.

Sanctus, Benedictus ed *Agnus Dei* dalla M. b. di Costanzo Porta.

Communio in gregoriano.

Alla sera ore 18: *Pange lingua* a 4 voci miste di G. P. Colonna (1640-1695).

Alla *Compieta:* « Te lucis » *Inno* a 4 voci m. di G. Tebaldini.

Tantum ergo a 3 voci miste di G. Terrabugio.

O Sacrum convivium ad 8 voci pari di M. Haller.

31 marzo. — MARTEDÌ SANTO (Alla sera ore 18). Come la sera della Domenica delle Palme.

1° aprile. — MERCOLEDÌ SANTO (Ai Mattutini ore 17). Dopo il canto dei *Responsori: Benedictus.* Cantico in falso bordone a 4 voci m. di G. P. da Palestrina.

Miserere a 4 voci miste di Antonio Lotti (1667-1740).

2 aprile. — GIOVEDÌ SANTO (Alla mattina ore 10): *Parti variabili* (Introito, Graduale, Offertorio e Communio) in gregoriano.

Kyrie e *Gloria* della *Missa* « Assumpta est » a 4 voci pari ed organo di M. Haller.

Credo in gregoriano.

Sanctus, Benedictus ed *Agnus dei* dalla *Missa brevis* a 4 voci miste di C. Porta.

Alla sera ore 17 1/4. Come ai Mattutini del Mercoledì Santo.

3 aprile. — VENERDÌ SANTO (Alla mattina ore 10): *Tractus* (N. 2) a 3 voci pari di G. Tebaldini.

Turbe del *Passio* a 4 voci miste di Tomaso Ludovico da Vittoria (sec. XVI).

Improperii a 4 voci pari di G. A. Bernabei (sec. XVI).

Alla sera ore 17 1/4. Come ai Mattutini del Mercoledì e Giovedì Santo.

4 aprile. — SABATO SANTO (Alla mattina ore 11): *Kyrie* a 4 voci miste dalla *Missa brevis* di C. Porta.

Gloria a 4 voci pari ed organo dalla *Missa* « Assumpta est » di M. Haller.

Alleluia ed *Antifone* in gregoriano.

Tractus e *Salmo* a 2 voci pari con organo di M. Haller.

Sanctus e *Benedictus* a 4 voci pari dalla Messa suddetta di M. Haller.

Magnificat a 4 voci pari ed organo di P. Piel.

5 aprile. — DOMENICA DI PASQUA (Alla mattina ore 10 1/2): *Canto di Terza* in gregoriano.

Parti variabili (Introito, Graduale e Communio) in gregoriano.

Missa « *Papae Marcelli* » a 6 voci miste di G. P. da Palestrina.

Sequenza all'unissono ed organo di C. Pargolesi.

Offertorio « Terra tremuit » a 4 v. p. org. e tromboni di C. Greith.

Alla sera a Vespro, ore 18: *Antifone* in gregoriano.

Domine ad adiuvandum f. b. a 4 voci miste di T. L. da Vittoria.

Dixit f. b. a 4 voci miste di A. G. Bernabei.

Confitebor f. b. a 5 voci miste di T. L. Grossi da Viadana (1564-1645).

Beatus vir f. b. a 4 voci miste di F. Carlo Andrea (sec. XVII).

Laudate pueri f. b. a 4 voci miste di T. L. Grossi da Viadana.

In exitu f. b. a 4 voci pari di I. Tresch.

Magnificat a 4 voci miste di Ottavio Pitoni (1657-1743).

Regina Coeli. Antifona a 4 voci di A. Lotti.

6 aprile. — II Festa di Pasqua (Alla mattina ore 9 1/2): *Introito* in gregor.

Kyrie e *Gloria* dalla *Missa Aeterna Christi munera* a 4 voci miste di G. P. da Palestrina.

Credo a 4 voci pari ed organo dalla *Missa* « Assumpta est » di M. Haller.

Offertorio, Angelus Domini a 4 voci pari di G. Tebaldini.

Sanctus, Benedictus ed *Agnus Dei* a 4 voci miste dalla Messa suddetta di G. P. da Palestrina.

Alla sera a Vespro, ore 18: *Antifone* e *Domine* in gregoriano.

Dixit	f. b. a 4 voci	pari	di	G. de Zachariis	(sec. XVI).
Confitebor	»	»	»	»	»
Beatus vir	»	»	»	»	»
Laudate pueri	»	»	»	»	»
In exitu	»	»	»	I. Tresch.	
Magnificat	»	»	»	P. Piel.	

Regina coeli in gregoriano.

*** Da Parigi. — Dans ses Concerts du Dimanche, l'Opéra nous a fait encore entendre quelques œuvres nouvelles de jeunes compositeurs: *A la Villa Médicis*, suite d'orchestre d'H. Busser, grand prix de l'Institut en 1893; *le Songe de la Sulamite* (poème de M. Audigier), de M. A. Bachelet, grand prix de Rome de 1890, et une *Suite d'orchestre* de H. Hirschmann, dernier prix Rossini, auteur d'un *Ahasvérus*, cantate qui fut jouée en son temps au Conservatoire. Ces œuvres diverses, où règne un incontestable talent, sont d'un caractère plutôt conservateur et d'une allure un peu timide, quand on songe aux audaces et aux libertés de tant d'autres compositeurs de l'école contemporaine. — A mentionner, aux Concerts Lamoureux, *Stella* poème lyrique de Lutz, et un fragment de *Circé*, paroles de Jules et Pierre Barbier, musique de Th. Dubois. — M. Gui Ropartz, actuellement directeur du Conservatoire de Nancy, qui, l'an dernier, avait eu un médiocre succès à l'Eden avec sa partition (mutilée, il est vrai!) de *Pêcheur d'Islande*, écrite sur le roman de Pierre Loti, vient d'obtenir une belle revanche au concert Colonne avec *Les Landes*, poème symphonique, d'une profonde et pénétrante mélancolie; au même concert a été donnée la première audition d'*Angantyr*, de Carrault, où est fidèlement reproduite, et peut-être exagérée, dans le sens brutal et barbare, la couleur donnée par Leconte de Lisle au sombre poème du même nom. L'effet d'une telle composition est à la fois saisissant, grandiose, et équivoque, parce que l'abus des coloris nuit trop à la netteté du dessin dans les formes mélodiques. — Pour le plus grand régal des connaisseurs, l'Opéra Comique a repris l'*Orphée* de Gluck. Il y a quelques jours, M.lle Delna, qui tient le rôle d'Orphée, faisait annoncer à 6 heures du soir qu'une indisposition subite l'empêcherait de jouer; et, à la stupéfaction générale, M. Carvalho... a rendu l'argent. Que penser d'un Directeur qui, même prévenu à 6 heures du soir, ne peut monter un spectacle nouveau, alors que la troupe dont il dispose compte soixante artistes environ? — A la *Galerie des Champs-Elysées*, MM. Vincent d'Indy et Charles Bordes ont organisé une suite de Concerts historiques avec Soli, Chœurs et Orchestre, consacrés aux origines de la musique de Concert (Oratorios, Cantates à Camera, Symphonies), et dont les programmes sont composés avec des œuvres de maîtres italiens, allemands, anglais, français, des XV^e^,

XVI°, XVII° et XVIII° siècles: Palestrina, Carissimi, Scarlatti, Stradella, Corelli, Heinrich Schütz, I. S. Bach, Hændel, Wilbye, Gibbons, Purcell, Josquin des Près, Jannequin, R. de Lassus, etc., etc.... le nom des deux musiciens qui dirigent ces concerts en indique assez la valeur et l'intérêt. — Le goût de l'archaïsme, résultat du défaut d'orientation précise dont souffre notre art musical, s'est affirmé encore, le 14 mars, à l'*Institut Catholique*, où le savant Bénédictin Dom André Mocquereau, assisté d'une Schola de Chanteurs, a fait sur le plain-chant une magistrale conférence. Des chants *simples*, *ornés* et *mélismatiques* ont été exécutés avec une parfaite justesse de voix et un grand sentiment artistique; une très nombreuse assistance leur a fait un accueil enthousiaste. — I. C.

Concorsi.

*** Nella sua ultima seduta, l'Accademia delle Belle Arti francese ha assegnato il premio Rossini allo spartito di Léon Honnoré. È la seconda volta che il giovine compositore si vede assegnato questo premio e il fatto è senza precedenti.

L'Accademia ha poi deciso l'apertura del prossimo Concorso Rossini (poesia), che si chiuderà col 31 dicembre 1896.

*** La *Gazzetta Ufficiale* avverte i maestri di musica che desiderano attendere alla composizione e direzione della Messa funebre per l'anniversario della morte di Carlo Alberto, da celebrarsi nella chiesa metropolitana di Torino, che potranno presentare le istanze corredate della partitura della Messa al Ministero dell'interno sino a tutto il 15 maggio.

Wagneriana.

*** Le rappresentazioni-modello all'Hoftheater di Monaco avranno luogo in agosto e in settembre nei giorni seguenti: *Rienzi* (25 agosto, 8 settembre); *L'Olandese volante* (27 agosto, 10 settembre); *Tannhäuser* (6, 13 agosto, 3, 17, 29 settembre); *Lohengrin* (8, 15, 22 agosto, 5, 19, 26 settembre); *Tristano e Isotta* (20 agosto, 24 settembre); *I Maestri Cantori* (29 agosto, 12 settembre).

*** Il piccolo castello *Fantasia*, presso Bayreuth, che Wagner abitò nei primi tempi del suo soggiorno a Bayreuth e dove ha lavorato alla partitura del *Crepuscolo*, fu venduto ad un privato sassone, che sembra abbia intenzione di permetterne l'accesso ai forestieri durante le *Festspiele*.

Nuove Pubblicazioni.

*** A Firenze è apparso un nuovo giornale intitolato: *La Nuova Musica*, diretto dal prof. E. Del Valle De Paz. Il primo numero contiene una scena della nuova opera *Cortigiana* del maestro Scontrino.

*** Un nuovo periodico ci giunge pure da Pesaro. È diretto da Tancredi Mantovani ed ha per titolo: *La Cronaca Musicale*. Il 1° numero, oltre a due lettere inedite di Donizzetti contiene un articolo di Dall'Olio « Per la Melodia », note bibliografiche, notizie, ecc., ecc.

Varie.

⁂ Nella sala dei banchetti in Patriarcato a Venezia, il dott. Agostino Cameroni, redattore artistico della *Lega Lombarda* di Milano, il giorno 30 p. p. mese di gennaio teneva una interessante conferenza sul *Dramma lirico*, esponendo con chiarezza e nobiltà di forma quel che sia stato in passato il melodramma, quel che sia il dramma lirico di Wagner, ed in quanto esso si avvicini alla lirica suprema dettata dalle leggi di natura, fisiche e psichiche.

Il chiaro conferenziere venne molto applaudito.

Pochi giorni appresso ebbe occasione di ripetere la sua conferenza alla Famiglia Artistica di Milano, ed anche nella capitale lombarda le suė parole, e maggiormente le sue idee, riscossero l'approvazione del pubblico.

⁂ Si disse dai giornali, che G. Massenet è succeduto ad A. Thomas nella direzione del Conservatorio di Parigi. La notizia però non è confermata ufficialmente.

⁂ A Lipsia si è costituito un Comitato, del quale fanno parte tutte le autorità musicali e letterarie della Germania, che volendo erigere un monumento alla memoria di Giovanni Sebastiano Bach, le cui ceneri rimasero sinora abbandonate nella *Johanniskirche*, rivolge un appello a tutti i musicisti, perchè concorrano a tributare onori degni al grande compositore.

Le offerte si ricevono nelle seguenti località di Lipsia:

Stiftungsbuchhalterei, Rathaus.
G. Gaudig & Blum, Brühl, 34.
C. A. Klemm, K. S. Hofmusikalienhandlung, Neumarkt, 34.
Sieler & Vogel, Thalstrasse, 6.
Th. Strube & Sohn, Grimmaische Strasse, 32.

⁂ Vincitore del concorso per il monumento a Gaetano Donizzetti da erigersi in Bergamo, fu dichiarato Francesco Jerace.

⁂ Fra due anni Chopin avrà un monumento a Parigi: il Comitato scelse, ad eseguirlo, lo scultore Froment-Maurice. La statua di Chopin verrà innalzata nel parco Monceau, all'intersecazione dell'Avenue Holhe e del Boulevard Courcelles.

Venne già esposto il bozzetto: Chopin è seduto innanzi alla tastiera, e due figure di donne gli stanno allato: rappresentano il Dolore e la Notte, e questa sta sfogliando dei crisantemi sulla testa di Chopin.

⁂ Nel mese di aprile si celebrerà il 25° anno di direzione al Conservatorio di Bruxelles del distinto musicista F. Gevaert. In questa occasione i professori, gli allievi e gli amici gli offriranno un busto in bronzo, opera di Lalaing.

⁂ Per decreto reale il termine della durata dei diritti d'autore per il *Barbiere di Siviglia* è prorogato di due anni, a partire dal 15 febbraio u. s.

Come si sa, la proprietà di quest'opera appartiene al Liceo Rossini di Pesaro.

Necrologie.

⁂ A Lione è morto il Dr Coutagne, musicologo e compositore. Di lui abbiamo, fra gli altri scritti, il volume sul Dramma Wagneriano ed uno studio sui liutai di Lione del sec. XVI. Il suo pseudonimo era: Paul Claës.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 1, 2, 3. — I. Valetta, *Due secoli di gloria musicale nazionale* [Continuazione e fine].

N. 3. — G. Tebaldini, *In memoriam* [Cenno su Ponchielli].

N. 4. — E. De Guarinoni, *L'ingegno degli altri* [Parla della critica alle opere d'arte].

N. 7. — V. Valeriani, *Quadro sintetico d'una nuova classificazione delle scienze e delle arti.*

N. 8. — E. De Guarinoni, *A Thomas* [Necrologia].

N. 9. — P. Molmenti, *Una Biblioteca rara* [Quella di G. Salvioli, autore della *Bibliografia Universale del Teatro,* ora in corso di pubblicazione].

N. 10, 11. — A. Pierrottet, *Camillo Sivori* [Biografia].

Musica sacra (Milano).

N. 1, 15 gennaio. — D. A. N., *Musiche facili e musiche difficili. — Del trattamento e della conservazione di un organo* [Seguito].

N. 2, 15 febbraio. — D. A. N., *I Vescovi di Lombardia e la Musica sacra.*

N. 3, 15 marzo. — D. A. N., *Studi estetici. La musica noiosa? — Del trattamento e della conservazione di un organo.*

Nuova Antologia (Roma).

15 febbraio. — I. Valetta, *Rassegna musicale.* La « Bohème » di Puccini [Ne discorre favorevolmente]. — « Alda » di Romaniello. — A. Thomas.

15 marzo. — Id., *Chatterton* di R. Leoncavallo [Giudizio favorevole].

FRANCESI

Gazette musicale de la Suisse Romande (Genève).

N. 1. — E. Lauber, « *Sempach* », *poème de M. J. Berthoud, musique de M. Ed. Munzinger.* — M. Brenet, *Les psaumes de Goudimel.*

N. 2. — G. Humbert, *Hans de Bulow. Sa correspondance* [1841-1855]. — C. Lombroso, *L'audition colorée* [Dalla nostra *Rivista,* anno I, fasc. 1°].

N. 3. — W. LEKIME, *Silhouette musicale, Emile Mathieu.*

N. 4. — « *Samson* » *de Hændel* [A proposito della prima esecuzione a Ginevra]. — H. IMBERT, *Ambroise Thomas.*

La Fédération artistique (Bruxelles).

5 janvier. — A. HACHE, *La musique à Bruxelles.*

19 janvier. — A. VAN RYN, *Jean-Marie.* — A. HACHE, *La musique à Bruxelles.*

16 février. — C. MEERENS, *La guitare.*

L'Art pour tous (Paris).

Décembre 1895. — R. PONTHIÈRE, *Les concerts de l'Opéra.* « *Fervaal* » *de V. d'Indy.*

La Voix parlée et chantée (Paris).

Janvier. — ** *Une réforme de l'enseignement du Conservatoire* [L'A. sostiene che l'insegnamento alle allieve di canto dev'esser dato da donne].

Février. — A. GUILLEMIN, *Essai sur la phonation* [Seguito]. — A. C., *Le Glossomètre.*

Le Guide musical (Bruxelles).

N. 2. — AD. JULLIEN, *D'Ortigue et Meyerbeer.* — G. SERVIÈRES, *La collaboration musicale.*

N. 3. — H. IMBERT, *Poésies wagnériennes de Paul Verlaine.* — J. BR., « *Jean-Marie* », *musique d'Ip. Ragghianti; première représentation au théâtre de la Monnaie.*

N. 4, 5. — M. BRENET, *Berlioz inédit; les* « *Francs-Juges* », *la* « *Nonne sanglante* ».

N. 6, 7, 8, 9, 11. — E. DESTRANGES, « *Fervaal* » *de Vincent d'Indy.*

N. 7. — H. IMBERT, *Ambroise Thomas.*

N. 8. — G. SERVIÈRES, *Louis Lacombe.*

N. 9. — M. KUFFERATH, *Artistes contemporains: Gustave Huberti.*

Le Ménestrel (Paris).

N. 2. — JULIEN TIERSOT, *Une chanson du seizième siècle restée dans la tradition populaire* [Fine]. — EUG. DE BRICQUEVILLE, *Molière et la trompette marine.*

N. 3-5, 9. — JULIEN TIERSOT, *Musique antique* [A proposito delle recenti scoperte di Delfo, con una trattazione del sistema musicale degli antichi].

N. 4, 5. — *La nouvelle loi autrichienne sur les droits d'auteur.*

N. 6, 8-10. — A. POUGIN, *L'orchestre de Lully* [Cont.].

N. 7. — ID., *Ambroise Thomas, notes et souvenirs.*

N. 10. — JULIEN TIERSOT, « *Orphé* » *de Gluck à l'Opéra-Comique.*

Mélusine (Paris).

Décembre 1895. — G. DONCIEUX e J. TIERSOT, *La Péronnelle* [Canzone popolare francese].

La Nouvelle Revue (Paris).

15 janvier. — LOUIS GALLET, *Concerts de l'Opéra.*

Ouest Artiste (Nantes).

4, 11 janvier. — E. Destranges, « *Le Rêve* » *de A. Bruneau. Étude analytique.*

8, 15, 22, 29 février, 7 mars. — Id., *L'œuvre lyrique de César Franck.*

Revue critique d'histoire et de littérature (Paris).

N. 10, 9 mars. — J. Combarieu, facendo una dotta recensione del libro: P. Wagner, *Einführung in die Gregorianischen Melodien*, mentre lo consiglia a tutti coloro che s'interessano agli studi di filologia musicale, e che sulla teoria e l'estetica del canto fermo desiderano un manuale ben fatto, fa alcune osservazioni su questioni sulle quali si trova in disaccordo coll'A., e che egli giudica importanti.

La Revue Blanche (Paris).

15 janvier. — Gaulthier-Villars, *Concerts de l'Opéra.*

Revue des Deux Mondes (Paris).

1er janvier. — M. T. De Wyzewa, *Une nouvelle biographie de R. Wagner* [Tratta dell'opera recente di H. S. Chamberlain].

15 janvier. — C. Bellaigue, *Opéra-Comique.* « *La Jacquerie* ». *Opéra* « *Frédégonde* ».

Revue Encyclopédique (Paris).

29 février. — A. Ernst, *Musique. La vie musicale.*

Revue Hebdomadaire (Paris).

11 janvier. — P. Dukas, *Théâtre de l'Opéra-Comique:* « *La Jacquerie* ».

25 janvier. — Idem, *Les concerts.*

8 février. — Idem, « *La damnation de Faust* ». *Concerts de l'Opéra. Séance d'œuvres de musique de chambre de César Franck.*

22 février. — Fiérens-Gevaert H., *La* « *Beethoven-Haus* » *à Bonn.*

29 février. — P. Dukas, *Ambroise Thomas.*

Revue scientifique (Paris).

N. 4, 25 janvier. — M. G. Grilhé, *Les grands orgues électriques.*

SPAGNUOLI

Ilustracion Musical Hispano-Americana (Barcelona).

15 genn. — G. Rodriguez, *Noticia bibliograf. de la obra titulada:* « *Hispaniae Schola Música Sacra* ». — F. Pedrell, *Domingo Miguel Bernabé Tarradellas* [Notizia biografica].

30 genn. — C. Cambronero, *Maria Ladvenant. Apuntos para la historia del teatro.* — F. Pedrell, *D. M. B. Tarradellas.*

15 febb. — G. Rodriguez [Continua il suo articolo bibliografico]. — F. Pedrell [Seguita la notizia su Tarradellas).

29 febb. — J. De Dioz Peza, *Eduardo Gariel* [Scrittore e pianista messicano, autore dell'articolo che abbiamo pubblicato nel 1° fasc. di quest'anno].

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Albani U. M. (**C. A. Blengini** *junior*), *Capricci per musica* (primi versi). Pitigliano, Paggi, in-16° (L. 2).

Boggio C., *La cantante Teresa Belloc, con note biografiche sul poeta melodrammatico Gian Domenico Boggio*. Milano, Ricordi, in-16° (L. 1).

Corsini G. A., *Della musica e delle sue utilità*. Siracusa, tip. del Tamburo, in-16°.

De Sanctis S., *Ossessioni ed impulsi musicali*. Estratto dal « Policlinico », Vol. III-M, anno 1896. Roma, Società editrice D. Alighieri.

Nigri G., *Metodo di canto corale*, ad uso delle scuole normali, scuole ed istituti superiori e scuole corali artistiche. 3ª ediz. Parte 4ª, per la 1ª classe normale. Napoli, Chiurazzi (L. 2,40).

Rossi G., *Il minuetto*. Edizione di lusso con numerose tavole e musica. Roma, Società editrice Dante Alighieri (L. 5).

Tebaldini G., *L'archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova*. Illustrazione storico-critica con cinque eliotipie. Padova, tip. Antoniana (L. 6).

Ursini-Scuderi S., *Musicometro*. Letture scientifiche esposte alla sala Dante in Roma nel novembre del 1895. II Volumi. 2ª edizione. Roma, Modes e Mendel (L. 3).

FRANCESI

Annuaire du Conservatoire royal de musique de Bruxelles. Années 1895-96. Gand, Hoste (frs. 4).

Barzaz-Breiz, *Chants populaires de la Bretagne, recueillis, traduits et annotés, avec musique* (9me édition). Paris, Perrin, in-18° (frs. 5).

D'Alheim P., *Moussorgski, avec portrait en héliogravure*. Paris, Au Mercure de France, in-18° (frs. 3,50).

Desrat G., *Dictionnaire de la danse historique, théorique, pratique et bibliographique, depuis l'origine de la danse jusqu'à nos jours*. Paris, Librairies réunies (frs. 6).

George M., *Harmonisation. Nouveau traité de composition musicale libre.* 2me édit. augmentée d'un tableau synoptique du système grégorien. Paris, Peelman, gr. in-4°.

Gevaert F., *La musique, l'art du XIX siècle.* Discours prononcé dans la séance publique de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique le 3 novembre 1895. Gand, Hoste, in-4° (fr. 1).

Kist H., *Mandolinettes parisiennes.* Musique de L. De Guérian. Illustrations de G. Bonnet et H. Hendrick. Bruxelles, Kistemaechers, in-12° (frs. 3,50).

Lavignac A., *La musique et les musiciens.* Deuxième édition revue et corrigée. Paris, Delagrave, in-12° (frs. 5).

Martinoff I., *Épisodes de la vie d'A. Rubinstein, d'après* M. Wladimir Baskine, *avec portrait, fac-simile et notice bibliographique.* Bruxelles, Lombaerts, in-12° (fr. 1,25).

TEDESCHI

Couplets-Katalog, erster, enth.: Couplets, kom. u. heitere Lieder, Soloscenen etc., nach den Textanfängen geordnet. Leipzig, Siegismund, gr. in-8°.

Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1896. Elfter Jahrgang. Leipzig, Hesse.

Ehrenfels C., *Zur Klärung der Wagner-Controverse.* Ein Vortrag. Wien, Konegen, gr. in-8°.

Fiedler F., *Handlexikon f. Zitherspieler.* Biographische Notizen üb. hervorrag. Musiker, Fabrikanten u. Verleger auf dem Gebiete der Zither. Tölz, Fiedler, in-8°.

Handbuch f. Dirigenten u. Vorstände v. Männer-Gesang-Vereinen, zugleich Führer durch die Männer-Chor-Literatur. Mainz, Kittlitz-Schott, in-12°.

Heim E., *Die akustische Sängerbühne im Freien, m. Bauplänen.* Davos, Richter, in-8°.

Jahrbuch des k. k. Hof-Operntheaters in Wien. Hrsg. f. Neujahr 1896, v. F. Hirt. Ebd. in-8°.

Jahrbuch der Musikbibliotheck Peters f. 1895. 2. Jahrg. Hrsg. v. E. Vogel. Leipzig, Peters, in-8°.

Lüning O., *Franz Liszt. Ein Apostel des Idealen.* Zürich, in-4°.

Motta J. Vianna da. *Nachtrag zu Studien bei Hans v. Bülow* v. Theodor Pfeiffer. Leipzig, Luckhardt, in-8°.

Musikführer, der. Gemeinverständliche Erläutergn. hervorrag. Werke aus dem Gebiete der Instrumental- u. Vokalmusik. Mit zahlreichen Notenbeispielen. Red. v. A. Morin. Nr. 51-60. Frankfurt a. M., Bechhold, in-8°.

Musiklexikon, kleines, nebst Winken zur Erlangg. u. Bewahrg. der Kunstkennerschaft. Fragmente aus dem Nachlass des Pr. Kalauer. Hrsg. v. H. Osmin. 3. Aufl. Berlin, Ries, in-12°.

Roeder E., *Das Dresdner Hoftheater der Gegenwart.* Biographisch-krit. Skizzen der Mitglieder. Neue Folge. Mit 61 Portraits. Dresden, Pierson, in-8°.

Rudigier P., *Die Elemente der Zitherspiels in Theorie u. Praxis.* Mnemotechnisch-prakt. Vorteile u. Hilfsmittel beim Erlernen des Zitherspiels. Eine Beigabe zu jeder Zitherschule. Tölz, Fiedler, in-8°.

Schmidt L., *Zur Geschichte der Märchenoper.* Halle, Hendel, gr. in-8°.

Schultze-Strelitz L., *Sänger-Fibel. Elemente des Kunstgesanges.* Leipzig, Fritzsche, in-8°.

Theater-Almanach, neuer, 1896. Theatergeschichtliches Jahr- u. Adressen-Buch. Hrsg. v. der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger. 7. Jahrg. Berlin, Günther, gr. in-8°.

Waldapfel O., *Philosophie u. Technik der Musik auf Unterlage der griechischen Skriptoren als Fortsetzung der Schrift « Ueber das Idealschöne in der Musik etc. »* Dresden, Petzold, gr. in-8°.

INGLESI

Carrodus J. T., *Chats to Violin Students on How to Study the Violin.* Preface and Annotations by H. Saint-George. London, « Strad » Office, gr. in-8°.

Crowest F., *The Dictionary of British Musicians, from the earliest Times to the Present.* London, Jarrold, gr. in-8°.

— *The Story of British Music, from the earliest Times to the Tudor Period.* London, Bentley, in-8°.

Newman E., *Gluck and the Opera:* A Study in Musical History. London, Dobell, in-8°.

Pole W., *The Philosophy of Music:* Being the Substance of a Course of Lectures Delivered at the Royal Institution of Great Britain in February and March 1877. London, Paul, in-8°.

Riechers A., *The Violin and the Art of its construction.* A treatise on the Stradivarius Violin. Göttingen, Spielmeyer, gr. in-8°.

Tavlor S., *Sound and Music:* An Elementary Treatise on the Physical Constitution of Musical Sounds and Harmony. London, Macmillan, gr. in-8°.

Webster C. A., *The Groundwork of Music:* A Preparation for the Study of Harmony. London, Novello.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Anzoletti Marco. — *Sonate* (*Do* minore) *für Violine und Pianoforte* (Breitkopf, Härtel).

Opera di polso questa *Sonata* e ce ne rallegriamo col maestro Anzoletti. Robusto il primo tempo col suo tema francamente ritmato, squisito e melodioso l'adagio; fa contrasto l'intermezzo-arietta di gusto più antico; il finale, pure in *Do* minore, armonizza col primo tempo, reso più violento però e agitato da disegni ritmici sincopati e strozzati, chiude in modo degno questa composizione, che sarà certo apprezzata e accolta con favore.

Bossi M. Enrico. — Op. 101. *Composizioni per pianoforte* (Gebrüder Hug, Leipzig).

N. 1. Prélude. — 2. Giga. — 3. Canon. — 4. Canzonette. — 5. *Cache-Cache.* — 6. *Valse mélancolique.*

È un vero regalo che Enrico Bossi, uno degli eletti della nostra aristocrazia musicale, fa al pubblico con questi nuovi pezzi; belli tutti senza eccezione, dal Preludio, dalla Giga, modernamente classici, al Canone, dove lo scolasticismo della forma non vien avvertito e per nulla impaccia l'inspirazione; dalla Canzonetta, cosa fresca e di getto, al *Cache-Cache* e al *Valse mélancolique*, tutti attraenti nella forbita eleganza dello stile. E ci consola il pensare che se in Italia la musica da camera vanta pochi compositori, per merito di que' pochi è in onore e desiderata all'estero; come lo prova il fatto di veder queste ed altre composizioni annunziate nel presente elenco giungerci da editori stranieri.

Buffa Serafino. — *Primo Concerto corale.* — *12 canti popolari educativi* per Soprani e Contralti o Tenori e Bassi (Milano, E. Nagas).

Se si dovesse dire tutto quanto merita quest'amenissima raccolta di composizioni, dette per burla *corali*, non basterebbe un numero intiero del..... *Guerin Meschino*. Bisogna vedere per credere a tutto il valore dei *corali* a quattro parti del maestro Buffa. L'*Inno funebre ai grandi e ai martiri italiani* è precisamente quello che merita tutta l'attenzione del lettore. Che diremo poi del *Valser cantabile, al genio della musica?*

Eppure il fascicolo dedicato a *S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione*, è stato composto espressamente per *Conservatorii*, *Istituti*, *Collegi*, *Convitti*, *Società*

Corali e Scuole Normali! Noi dal canto nostro lo raccomandiamo caldamente alla *Commissione permanente per l'arte musicale!...*

Bottazzo Luigi. — *25 Orgeltrio* (Regensburg Alfred Coppenrath's Verlag). Queste brevi, semplici, ma elette composizioni, vengono ad aggiungersi alle poche apparse di recente e dovute ad organisti di bella fama, quali Perosi e Ravanello.

Più che a far emergere la virtuosità dell'esecutore i *Trio* del Bottazzo rispondono all'intento di servire a scopo liturgico; e di questo genere di composizioni se v'ha ricchezza in Germania, da noi, come in Francia — sia detto per la verità — si difettava completamente.

Il Bottazzo ha portato il suo modesto, ma efficace contributo a questo ramo di arte. Non diremo che tutti i *25 Orgeltrio* godano le nostre simpatie. Crediamo che fra di essi siano a preferirsi i Ni 10, 14, 21, 22, 24, 25 (quest'ultimo una piccola fuga, interessante nell'impianto, ma forse troppo scolastica nei divertimenti), perchè oltre alla serietà della condotta, alla castigatezza dello stile, vi si accompagna una linea melodica ben evidente. Ciò che a parer nostro deve costituire il principale elemento di ogni composizione musicale.

Clausmann Aloys (Organiste de la Cathédrale de Clermont-Ferrand). — *1re Suite de 25 Pièces d'orgue servant pour les divers offices du culte et les recitals.* N° 8 libri (Paris, Richault et C., éditeurs).

Delle venticinque composizioni che formano nel complesso la *Suite* del signor Clausmann, appena appena se ne possono accettare una terza parte, ed anche questa con qualche riserva. Giacchè ben di rado in esse si riscontrano quelle proprietà melodiche, quello stile, quella condotta che distinguono o dovrebbero distinguere la musica per organo, tanto più se destinata alla chiesa.

Qualche volta — e forse per la maggior parte — le composizioni del chiaro organista di Clermont-Ferrand peccano per palesi reminiscenze gounodiane e bizetiane, mentre tal'altra appare evidente l'imitazione di certi effetti organistici che si incontrano spesso nelle meno riuscite composizioni del Guilmant. Ma questo tuttavia non sarebbe un grave difetto se ad esso non si accompagnassero frequenti banalità, sì che per conto nostro non possiamo ritenere che la *Suite* del signor Clausmann sia da raccomandarsi agli organisti. Fortunatamente in Italia, oggi, possiamo contare qualche cosa di meglio.

Closson Ernest. — *Sérénité*, proses rythmées de Léon Donnay, six interprétations pour chant et piano (Schott frères, Bruxelles).

N. 1. *Confidence* (Mélodie). — 2. *Bocal* (Ariette). — 3. *La Châsse* (Air). — 4. *Prologue* (Récit). — 5. *Les Corbeaux* (Air). — 6. *Comparse* (Scène).

Anche il Closson, già noto come critico, dimostra nella musica lirica da camera il desiderio di forme più libere e nuove. Senonchè nel voler assecondare da vicino il testo, cura troppo i particolari e dimentica il tutto; di qui, nonostante idee pregevoli e ricercatezza armonica, queste *interpretazioni* mancano d'unità e lasciano un'impressione non ben definita.

Duparc Henry. — *Leonore.* Symphonische Dichtung nach. Bürger's Ballade für Orchester; Partitur (F. E. C. Leuckart, Leipzig).

È quello stesso poema sinfonico, di cui altra volta annunziammo la trascrizione per due pianoforti di Camillo Saint-Saëns.

L'esame della partitura, più che della trascrizione pianistica — poco adatta all'indole dello strumento, dato l'elemento descrittivo — ci conferma nell'impressione favorevole; l'orchestra vi è trattata con ricchezza di colorito e modernità di effetto.

Foerster Ad. M. — Op. 36. *Suite für Violine und Klavier:*
1. Novellette. — 2. Intermezzo. — 3. *Duo* (Breitkopf, Härtel).
Francamente, non se ne può dir bene.

Floridia P. — Op. 9. *Six pièces pour le Piano.*
1. *Menuet d'amour.* — 2. *Passage de la caravane dans le desert.* — 3. *Badinage*, valse. — 4. *Madrigal.* — 5. *Aven de bergers.* — 6. Valse brillante (Gebrüder Hug, Leipzig).

Queste composizioni del M° Floridia, se la personalità non è ancora abbastanza distinta e se l'inspirazione non è sempre uguale, dimostrano eleganza di scrittura e di stile. Preferiamo i tre primi pezzi, l'affettuoso e quieto *Menuet d'amour*, il secondo, costrutto su un tema uniforme come quelli di danze orientali, armonizzato con effetto come pure il valzer.

Gigout Eugène. — *Album Grégorien pour orgue ou harmonium*, en deux volumes (Paris, Alphonse Leduc).

Dopo aver letto la bella prefazione messa in fronte a' suoi due fascicoli dal chiaro organista di Sant'Agostino in Parigi, noi credevamo sinceramente trovarci innanzi a delle composizioni che rispondessero con esattezza al titolo ed allo scopo. Invece — pur troppo — ci siamo dovuti ricredere. Il Gigout, nella sua prefazione, fa cenno di quegli organisti i quali non sanno accompagnare od intramezzare le melodie gregoriane se non con brani di improvvisazioni nei modi maggiori e minori. Ciò che, secondo l'A., costituisce un anacronismo. E ciò è giusto! Il male però si è che anche il Gigout, se non è caduto nel medesimo errore, è piombato in altro guaio non meno deplorevole. Ne' suoi 230 *preludî, interludî* e *cadenze*, assai raramente le proprietà dei toni ecclesiastici sono rispettate, specialmente là dove il compositore va modulando nei toni relativi a quello d'impianto. Chè — a modesto nostro avviso — non basta in questo genere di composizioni iniziare i temi scrivendo nelle chiavi quegli accidenti che comportano le tonalità stabilite, per poi nel corso della composizione annullare con *diesis* e *bemolli* e *bequadri* le proprietà dei singoli toni. In tal modo il Gigout è caduto nell'errore ch'egli si era proposto di evitare: quello di modulare sempre e puramente in toni maggiori e minori. E quando non cade in questo difetto incespica in quello dell'astruseria; chè tante volte risolve la chiusa delle composizioni sue in tonalità che per la modulazione precedente non può dirsi giustificata. Se poi ci fermiamo a considerare lo stile di queste 230 composizioni a malincuore dobbiamo dire che esso è ben lontano dal potersi dire veramente liturgico. L'andamento, la condotta, neppur lontanamente fanno accorto il lettore o l'uditore che essi siano composti coll'intendimento di completare ed incorniciare le melodie gregoriane. Tutt'al più le migliori composizioni di questa raccolta — sempre ammesso lo stile organistico della scuola francese, alquanto leggero e più di apparenza che di sostanza — potranno considerarsi separatamente e fors'anche ritenersi degne di ammirazione. Ma per noi — lo diciamo sinceramente — quanto

sono lontane, per importanza liturgica, dagli *Orgeltrio* di Hanisch, Piel, Brosig, Oberhoffer e Perosi!

Hohfeld L. — *Album: 24 Lieder* für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung (Kittlitz-Schott, Bieger; Mainz).

I *Lieder* son composti su versi di Goethe, Heine, Johanna Schäfer, Meinhardt, Alfred Boerkel, R. Burns, L. Rosenthal, ecc..... Della musica non si può dir male; essa risente dei caratteri del *Lied* tedesco, ma vi è poca personalità.

Lange Rudolph, Kg. Seminarlehrer zu Köpenick. — *Evangelisches Choralbuch mit Vor = und Zwinchenspielen für die Orgel oder das Pianoforte.* Ausgabe B (Postdam, August Stein, 1893).

Questo libro raccoglie 137 melodie corali appartenenti ai libri di canto evangelici e proprî alle provincie prussiane del Brandenburgo.

Ogni melodia corale, venendo ripetuta sulle diverse strofe del testo, reca anzitutto un breve preludio e qualche interludio, assai ben condotti e molto interessanti.

Questo genere di composizione però, dai grandi esemplari di G. B. Bach, non si è sviluppato gran fatto; il che potrebbe, fino ad un certo punto, accordarsi con quanto taluno sostiene in riguardo alla musica sacra della liturgia cattolica, e cioè, che la assoluta intimità fra liturgia e musica, l'adozione di elementi i quali si formarono e si svilupparono per opera della musica profana — nella chiesa cattolica — non può essere ammissibile. Ma qui se tuttavia, — ciò che è ammesso anche dai più rigorosi — la musica sacra dei cattolici può svilupparsi con criterî tecnici ed estetici che non siano più quelli dell'assoluto diatonismo e della più scrupolosa polifonia vocale contrappuntistica, la chiesa evangelica non ha saputo fare che un passo assai limitato da tre secoli in avanti. Questo malgrado le colossali opere del grande di Eisenach, che noi dobbiamo considerare all'infuori affatto di ogni influenza strettamente rituale.

Le melodie corali raccolte dal Lange per lo più sono già note per altre pubblicazioni consimili. Piuttosto ne sembra che l'opera presa ad esaminare presenti maggiore interesse per la parte riservata ai *preludî* ed *interludî* i quali rivelano nell'autore l'intenzione di emanciparsi dal formulismo che era quasi diventato di prammatica in raccolte di uguale natura. Il Lange segue le traccie del Rinck, nel metodo adottato per l'armonizzazione. Ed a questo proposito riferendoci in pari tempo a quanto si disse più addietro, siamo quasi tentati di ammettere che le riserve fatte alla musica nella chiesa evangelica almeno l'ha salvata da quelle volgari profanazioni che infestarono ed infestano la chiesa cattolica. Oggi gli organisti delle chiese protestanti non hanno bisogno al certo di riformarsi, essendosi essi formati alla propria e vera scuola organistica. In conseguenza di che siamo obbligati di ammettere che la pubblicazione del Lange può essere assai utile ed istruttiva anche per coloro i quali dovranno dedicarsi al servizio liturgico-musicale nella chiesa cattolica.

Longo Alessandro. — Op. 26. *Cinque pezzi per pianoforte:*

1. Preludio. — 2. Romanza. — 3. Mazurka. — 4. Novelletta. — 5. Serenata. (Gebrüder Hug, Leipzig).

Son pezzi scritti con serietà e gusto; solo vi si desidera maggior originalità: nella Mazurka, p. es., l'imitazione da Chopin è troppo evidente.

Richter Charles Henri (Directeur de l'Académie de Musique à Genève). — *Exercices techniques du Pianiste, études préparatoires: gammes et arpèges* (Propriété de l'auteur).

Il fascicoletto merita d'esser distinto dai molti congeneri. Anzitutto risparmia quella inutile trascrizione d'uno stesso esercizio in tutti i toni; la tecnica vi è trattata razionalmente, delle scale e degli arpeggi s'indicano parecchi modi di diteggiare; notevole poi è l'uso del metodo intuitivo.

Scharwenka Philipp. — Op. 95. *Concerto per Violino* (con Pf.) (Breitkopf, Härtel).

È composizione piacevole pel suo carattere schiettamente festivo, carattere sempre più raro nella musica moderna; non si può dir tuttavia che le idee siano molto nuove.

Schuppan Adolf. — Op. 13. *Serenade* (in *D* dur *für P.f. und Violine* (Breitkopf, Härtel, Leipzig).

Lavoro debole.

Sgambati G. — Op. 24. *Due pezzi per violino con accompagnamento di pianoforte:*

I. Andante cantabile. — II. Serenata Napoletana.

(Schott, Bruxelles, Mayence, etc.).

Nell'annunziare la ristampa di questi due pezzi dell'illustre maestro confessiamo però di limitare la nostra simpatia solo per l'Andante cantabile.

Stefani R. — Op. 12. *Esercizi progressivi per violino nella prima posizione* (Angener, London).

Segnaliamo questi studî perchè ritmici e melodici; le osservazioni tecniche son scritte in inglese ed italiano.

Ursini-Scuderi S. — *Album de Concerts pour Piano* (Proprietà dell'A.).

Il signor Ursini-Scuderi, scrittore di scienze giuridiche e sociologiche, critico di musica e compositore, c'invia cortesemente questo suo *album* elegantissimo. Alcuni pezzi son quegli stessi già annunziati nella *Rivista* (annata 1ª, N. 3); due ci riescono nuovi: una fantasia sul *Lohengrin* e *Tannhäuser*, e un capriccio, *Giuochi titanici*. Ora non abbiam che da ripetere il nostro pensiero. L'Ursini-Scuderi s'è convinto, a proposito della musica da camera, del precetto secentistico: « *È del poeta il fin la meraviglia: Chi non sa far stupir vada alla striglia* »; la ricerca di effetti strepitosi mediante esercizi d'ottave e grandi salti è spinta sino ad un acrobatismo diabolico, specie in *Giuochi titanici, grand impromtu athlétique*. In verità par di vedere il pianista prender d'assalto la tastiera e battersi furioso!

Wermann Oskar. — Op. 93. *Acht charakteristische Vortragsstücke für Orgel zum Gebrauche im Concert und im Gottesdienste.*

N. 1. *Frohe Botschaft.* — 2. *Waihnachts-Pastorale.* — 3. *Romanze.* — 4. *Trost in schwerem Leid.* — 5. *Dankpsalm.* — 6. *Glückliches Loos.* — 7. *Trauermarsch.* — 8. *Abendfeier.*

Op. 94. *Charfreitag und Golgatha, Fantasiestück für Orgel* (Al. Röhler, Dresden).

Opere teatrali.

Dubois T. — *Xavière.* Idillio drammatico in 3 atti, poema di L. Gallet (Parigi, Heugel) (Frs. 20).

Guirand E. et Saint-Saëns C. — *Frédégonde.* Opera in 5 atti, poema di L. Gallet (Parigi, Dupont) (Frs. 20).

Leroux X. — *Évangéline.* Leggenda in 4 atti con prologo e epilogo (Parigi, Choudens) (Frs. 20).

Paër F. — *Il maestro di cappella.* Opera comica in un atto. Riduz. per canto e pianoforte (Milano, E. Sonzogno) (L. 6).

Puccini G. — *La Bohème.* 4 quadri di G. Giacosa e L. Illica (Milano, Ricordi).

Giuseppe Magrini, *Gerente responsabile.*

Torino — Vincenzo Bona, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

✢ MEMORIE ✢

Per la storia musicale dei Trovatori provenzali

Appunti e Note

(*Continuaz. e fine,* V. fasc. II, pag. 231, ann. 1896).

§ 8.

Anche da un lavoro più che modesto, qual'è il presente, non mi par bene che i lettori debbano partirsi senza avere idea completa e minuta di uno almeno dei migliori trovatori; avere cioè intera, per quant'è possibile, la figura artistica di uno almeno di que' poeti e musici. Ho scelto il trovatore Peirol.

Scelsi lui perchè appartiene al miglior periodo dell'arte provenzale, e come musico è di quelli che, fatta la proporzione tra le poesie e le melodie rimasteci, hanno lasciato maggiore eredità musicale; di lui infatti abbiamo 34 poesie (1) e di esse ben 17 hanno musica. È dunque

---

(1) Della quindicina di poesie che nel *Grundriss* appaiono disputate tra Peirol e altri, non credo che egli abbia buon diritto su alcuna. Pare invece debba darsi a Peirol la poesia che il Bartsch [155, 17] assegna a Folquet de Marseilla (cfr. Zenker, *Roman. Bibliotek,* XII). Essa credo riferirebbesi al periodo stesso che le VI-IX (v. oltre, pag. 417), ma di questa non abbiamo la melodia.

una piccola raccolta melodica che può bastare a giudicare un artista. Di più, questa raccolta è contenuta quasi tutta nella parte più antica e ordinata del ms. G; lo scrittore del quale, si vede, ha avuto la fortuna di aver sott'occhio un *Liederbuch* di Peirol con melodie. Gli altri codici invece hanno pochissimo di lui: ma quel poco è utilissimo a confermarci nell'autorevolezza di G; una di esse melodie infatti è anche in X, un'altra è in R, e come il lettore vedrà, in ambedue i casi abbiamo un'identità quasi assoluta.

Oltre il numero e la presumibile autenticità, le melodie di Peirol (come le sue poesie, del resto), hanno in generale, una certa grazia e una freschezza non comune. Non ch'egli esca mai dal giro ristretto dei sentimenti, delle idee e delle forme poetiche e musicali che la scienza officiale e convenzionale dell'amor cavalleresco suggeriva, anzi imponeva. Egli invece può esserci buon modello della gran maggioranza dei suoi compagni, anche in questa obbedienza alla tradizione: soltanto egli ha intuito d'arte, e sa parer vivo e colorito là dov'altri riesce stecchito e freddo. La strofe, se non nutrita di idee, è snella e sonante; e nelle melodie, tranne in qualche *vers* greve e solenne, non c'è l'avversione boriosa e cattedratica del Faidit e di Folchetto alle originarie forme popolane; Peirol sa trasformare e rialzare la melodia paesana senza troppo snaturarla: la nobilita, non la rinnega. L'esame dell'opera sua ne renderà, spero, persuasi i lettori.

Della sua vita il biografo provenzale dice testualmente così: « *Peirols fu un povero cavaliere d'Alvernia, d'un castello detto Peirols nelle terre del Delfino d'Alvernia, al piede di Rocafort* (1). *E fu cortese uomo, e di persona avvenente, sicchè il Delfino lo ritenne seco e davagli vesti e cavalli e armi e ciò che gli era mestieri.*

Il Delfino aveva una sorella di nome Sail de Claustra (2), *bella,*

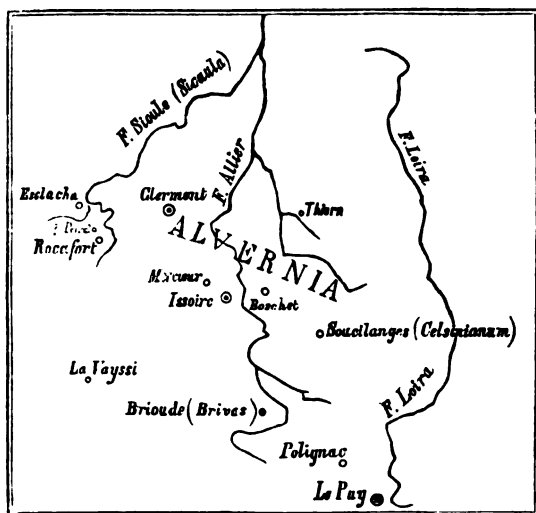
---

(1) Rocafort (Rupisfortis) nel circ. di Clermont. Dal testo parrebbe che Peirols prendesse il soprannome dal luogo di nascita, secondo un uso abbastanza frequente nei trovatori e giullari. Il *Paves*, per esempio, fu probabilmente oriundo di Pavia, e il trovatore Cadenet si fece chiamare così perchè nato nel castello di Cadenet presso Apt. Nel testamento della moglie del Delfino è citato un S. De Peirol, e in altra carta un G. de Perol. Un altro castello chiamato Perols era presso Agen (v. biog. di Elias di Barjols). Ma Peirols può anche essere un vero nome; si chiamava così, ad esempio, il padre di Rambaldo di Vaqueiras.

(2) *Sail* (che poteva esser nome anche d'uomo) è generalmente dai cronisti latini e volgari tradotto con *Assalide.*

buona e d'assai pregio avvenenza e dottrina: ed era moglie di Ser Beraldo di Mercuer(1) *uno de' maggiori alverniati. Messer Peirols amava quella signora, e il Delfino intercedeva per lui, e allegrandosi assai delle canzoni che Peirols faceva per lei, egli stesso le faceva assai gustare alla sorella; sicchè questa, a saputa del Delfino, prese a volergli bene e a fargli amorevoli accoglienze. E l'amore di madama e di Peirol andò tanto innanzi che il Delfino se ne impermalì parendogli ch'ella gli consentisse più di quanto le fosse dicevole, e lo congedò e l'allontanò da sè, nè più gli dette vesti ed armi. Peirol vedendo che non poteva più mantenersi da cavaliere, si fè giullare e andò girando per le corti, ricevendo dai baroni drappi, cavalli e denaro. [E poi prese moglie a Montpellier, ed ivi morì]* ».

Le ultime parole tra parentesi sono soltanto in un manoscritto, e non dei migliori: del resto non c'è nulla d'improbabile in questa fine d'una vita avventurosa (2). A noi appunto premerebbero assai più

(1) Mercœur, comune di Ardes-sur-Couze, a 20 km. da Issoire. Il Napolski (*Pons de Capduoill*, Halle 1880, p. 17) confuse con quello della Corrèze: bastava il *Dictionnaire de Géogr.* del Vivien de St-Martin a poter scegliere il vero tra i tre o quattro Mercœur che sono in Francia. Per evitar lungaggini ecco uno schizzo dei luoghi che nomino nel testo:

(2) Di solito lo stesso manoscritto (Parigino 1749) ci si mostra bene informato per questi poeti alverniati (v. nota *f*, pag. 427).

E quei nobili Mecenati, non solo ascoltavano, ma imparavano e cantavano essi stessi le melodie dei loro amici poeti. Per Eraclio di Polignac, ne siamo edotti da un curioso aneddoto della biografia del S. Leidier. E la stessa Assalide non disdegnava, a quanto pare, di cantare le ariette del suo fedele Peirol, poichè questi dice nell'inviarle una sua composizione: *Canzonetta, va ora dritto alla mia dama, e dille, se l'è in piacere, che t'impari e ti canti* (1). Ed ecco questa melodia, che ha forse suonato su le belle labbra di Assalide [366, 14]:

(1) Molti sono i commiati simili. Eccone per esempio uno che si riferisce a un nostro italiano: *Va, canzone, verso Malaspina, al prode e pregiato Guglielmo, e ch'egli apprenda di te le parole e il suono.* È una canzone di Aimerico da Peguillan (10, 34).

(2) Testo di G. Non ho segnato il ♯ *fa* ma credo che vi si eseguisse, non solo perchè il canto è più tonale ma perchè la cadenza, che allora viene in 2ª, è più conforme allo stile solito. Di più alle 19-20 il salto di 4ª eccedente *si*-♮ *fa* richiederebbe, secondo tutti i teoristi medievali, la *elevatio vocis* (♯ *fa*). Si può supporre nel ms. la dimenticanza del ♭ *si* in chiave, ma allora si ha una tonalità generale punto in armonia col carattere leggiero della poesia.

Ma prima che Assalide accogliesse così cortesemente i canti del suo poeta, dovette correre un lungo periodo di servigi e di sospiri incompresi: « Io non conosco donna più gentile; o perchè, mio Dio, vale essa tanto? io non oserò mai aprirle il mio talento. M'accoglie ella bene e gentilmente, ma, più di così mi trattengo: chè s'io le chiedessi più grazia temo che starebbe più in guardia ». Morirò dunque d'amore — esclama Peirol — e canterò così come il cigno canta quando sta per morire [366, 2]:

Ed ei ritorna su la stessa idea con insistenza da vero innamorato: « Bella dama ben lo dovete intendere ch'io v'amo tanto che non oso pregarvi ». « Ella è tanto ricca e d'alto grado, e graziosa e cortese nei fatti e nell'aspetto, ch'io so bene, per quanto conosco amore, ch'ella non deve discendere a me così basso ». Ma pure il suo amore gli è ispirazione all'arte e alla gloria:

(1) D'or innanzi, salvo indicazioni in contrario, il testo è sempre quello del manoscritto da cui tolgo la melodia.

E Peirol infatti finisce, con prosunzione da vero artista, la stessa poesia [366, 3] così: « Il *vers* l'ha fatto Peirol e non vi scorge parola mal detta e nulla che stia male. Va, messaggiero, portalo colà a Mercœur, alla contessa in cui regna pregio e gioia ». E, da bravo assalitore, oltre la vanità di Sail vuol lusingarne l'intelletto con fi-

(1) Il carattere molto popolare e tonale di questa melodia mi accerta che il ms. ha qui dimenticato il ♭ *si* in chiave. Una prova è la spessa cadenza in 4ª eccedente che risulterebbe non facendo *molle* il *si*; e nel tempo stesso metterei senza esitazione il ♯ *do* e per la stessa ragione. Avverto che nelle battute 3, 7, 11, 15 ho alterato leggermente la misura: chi voglia avere la lezione genuina faccia ivi tutte semiminime ♩, e non crome ♪.

mezza di sottili ragionamenti: « Bella dama, se assai vi piacesse l'amicizia mia, che meraviglia sarebbe che voi mi amaste? Ma già che ora essa non vi piace, e tuttavia mi deste qualche piacere, certo ne avreste in cambio molto maggior gratitudine ». Del resto: « Per danno che mi venga da amore io non smetterò dal canto [366, 26]:

Per alquanto tempo sperò, come tutti gli innamorati, che almeno, poich'ei non osava parlarle, ella intendesse dall'aspetto pallido e smunto il suo male: « Agogno all'amor suo e non oso pregarla, o al più le vo parlando con coperte parole. Piacessele guardare al mio sembiante! non le ci vorrebbe più fedel messaggiero: perchè di solito bastano gli occhi a rivelare il cuore. E si ricordi che chi si lamenta, implora! » E i suoi lamenti effonde così [366, 13]:

(1) Dove c'è il ♭ lo ha il ms. e non saprei decidermi se è da porre anche altrove; il suono dei *vers* era assai lento, ed è possibile che le apparenti false note fosser preparate dalla viola. Le *Leys d'Amor* dicono infatti: il *vers deve avere suono lungo e lento, nuovo e con belle e melodiose salite e discese, con bei passaggi e piacenti pause.* In generale, come qui, le indicazioni musicali delle *Leys d'Amor* sono una filatessa di luoghi comuni senza valore tecnico alcuno.

E questi lamenti han valso a Peirol l'onore d'esser ricordato tra i migliori poeti provenzali da Matfrè Ermengau (1280-1322) nella sua nota enciclopedia medievale del *Breviari d'Amor*. Ivi parlando degli amanti che non osano rivelare il proprio amore alla loro dama, loda Peirol come *prode e cortese* e cita appunto la strofa surriferita (1). Ma le donne non vedono se non voglion vedere, e la pallidezza del poeta non fece alcun effetto su Assalide. Egli allora pensa disperato al partito estremo d'allontanarsi da lei. Ma lo permetterà Amore?: « Partirommene io? Ah no, chè il suo pregio e 'l suo valore mel difende e rimprovera. Quando io cerco un altro amore, m'entra il suo in tutto il cuore come fa l'acqua nella spugna, sì ch'io accetto

(1) Cito dal brano del *Breviari* che pubblicò il Mahn (*Gedichte*, 299, pag. 216. Peirol è ivi citato altre tre volte: a pag. 198, riguardo al soffrire i mali d'amore, è riportata la 5ª strofa di 366, 19, e a pagina 215, press'a poco su lo stesso argomento, la 5ª strofa di 366, 33 e la 3ª strofa di 366, 9 (V. questa in Azais, II, p. 642). Sono semplici citazioni poetiche senz'alcuna indicazione storica o biografica.

volentieri il dolore che mi stringe e punge ». « Ma chi mi accusa di cantar di rado non sa in che stato io mi ritrovi » [366, 19]:

E quando poi davvero s'allontana, talora ricordando l'eccellenza di lei trova impulso e animo al canto e al gaudio:

(1) Alla 27 il manoscritto segna ♭ il *si*; credo sia erroneo.

(2) La melodia è fuori dello stile solito di Peirol; è un *vers*, pel qual genere ho già detto che la lentezza può mascherare l'intonazione, ma almeno sarei tentato di porre ♭ *si* in chiave: ne verrebbe la cadenza finale in 2ª, già notata in Peirol. Che qualche difficoltà ci sia lo lascian supporre le ultime parole della poesia stessa: *non deve il* vers *dire se non chi lo sappia dir bene.*

Ma poi subito, nella poesia stessa [366, 33], esclama amaramente: « Ah, non è vero il proverbio che, se occhio non vede, il cuore obblia. Anzi è falso per me; ch'io non posso dimenticarla, e non oso farle preghiere temendo fallire a' suoi voleri: e resto in pianto e in sospiri. Deh Amore, non m'uccidere! » E tosto pensa al ritorno: « Quanto ahimè — dice egli [366, 21] — quanto mi tarda di tornare a vederla! Ma, andrò io là, a morire a bella posta? Sì, che tal morte mi piacerebbe ». « Ben mi accinsi a cantar volentieri, a mantener gioia e allegrezza finchè rimasi in buona speranza d'amore; ma ora nè ci vedo nè ci intendo alcun mio bene:

Nè punto diverso è il concetto della poesia che segue [366, 11]:

Ma i begli occhi di Assalide non furon traditori del tutto. Nelle poesie di Peirol si vede a poco a poco una maggiore confidenza, quasi della tenerezza, e, com'è naturale una maggiore insistenza. Finalmente, ei dice, « a Madonna in sua gran cortesia piacque ricevere il mio omaggio, e tanto fece e mi disse e promise ch'io non credeva ci fosse uomo che mi valesse ». « Donna che vale e che approda, in amore, una lunga speranza? Chi ama deve farlo capire [366, 16] ». Peirol correva un poco troppo: dall'accogliere gli omaggi al lasciar

(1) Si noti la simmetria delle frasi 1-12 = 17-28.

travedere il loro amore le donne ci mettono, anche adesso, troppo più tempo che ai poeti non piacerebbe. Ed ecco Peirol che si sdegna: « Con gran gioia molto spesso muove e comincia ciò di cui poi si ha dolore e angoscia ». « Madonna mi fa morire per tal peccato che la si sdegna se io oso parlarne; ella ha il peccato ed io la penitenza »; ma la penitenza non doveva parergli troppo amara perchè egli conchiude: « Nel Viennese anderei io più sovente, ma per Madonna rimango qui in Alvernia, presso il Delfino, in cui tutto mi piace [366, 1] ». E i segni del favore crescevano ogni dì più; in altro canto [366, 22] sebbene incominci esclamando che: « Niuno si uccide così bene e così dolcemente, e fa da pazzo il suo danno, come quegli che si ostina in amore », continua poi col dire: « Ma pure quando accade ch'io le dico motto, già non rifiuta le mie parole, anzi vedo bene che le ascolta; e mi sovviene del proverbio: chi tace acconsente. N'avrò io dunque grazia? Ah, tanto lo bramo, che non so crederlo! [366, 22] »:

(1) Nel ms. manca qui una nota; dev'essere il *do* da me restituito.

La *grazia* non doveva tardare; avrà il Delfino, come dice la biografia, spinto la sorella all'indulgenza? Noi lo ignoriamo. Certo Sail non trovava in suo fratello un moralista severo, a giudicarne da una tenzone di lui con Peirol [366, 10]: « Delfino, saprestemi voi mostrar dritta ragione: quando una donna gentile e valente ha prode amante e cortese, quand'è che egli l'ama con cuor più verace? Dopo che l'ha goduta, o prima? Ditemene il vostro parere ». Il Delfino sentenzia senza scrupoli pel dopo. Peirol, vecchia volpe, combatte, come poco cavalleresca, quest'opinione: ma nel fatto non dette torto, pare, al suo signore (1). Ottenuta l'amicizia di Sail, le passate amarezze gli son dolci a ricordare [366, 18]: « Ad amore si dia chi vuole aver pregio, e non sen deve muovere per male che senta, ma serva e attenda: purchè non disperi ne avrà un buon premio. Io ne ho tanto di piacere e di gioia che penso valere il Re » (2). Se si allontana, egli ha sempre nell'animo « i suoi atti e la sua sembianza, e come è bella e prode ed avvenente, e dolce, piacente e gaia, e come il suo pregio cresce e vola e s'innalza! [366, 32] ». E in una poesia che è tutto un inno di trionfo [366, 15] esclama: « Pel gaudio che mi tiene voglio intonare un canto, chè ogni mio desiderio or mi va bene. Un dolce amore m'onora, sicchè a mio parere non sarei così lieto se fossi imperatore ». « Va, canzonetta, dritto alla donna mia, e puoi ben dirle ch'io la vedrò tra breve »:

(1) C'è un'altra tenzone (366, 30) tra Peirol e un signore (*Senher*) innominato, e questi potrebbe essere con probabilità il Delfino. Anch'essa tratta d'una delle solite questioni amorose, senza nessuna indicazione utile alla biografia del poeta.

(2) Non nascondo però che alcune frasi inducono a supporre che questa poesia si riferisca a un amore posteriore di Peirol; egli dice: « *non fui tanto lieto da sette anni e più* » e poscia: « *Vattene, canzone, verso l'Alvernia... e dì loro che la cortesia grande, la fina beltà e gioia dell'amica mia mi tiene qui al laccio* ».

A disturbare per un momento i dolci trasporti di Peirol, si sparsero le voci e il rumore di una prossima crociata. Il Saladino, dopo la vittoria di Hittin (luglio 1187), conquistava una dopo l'altra le città siriache e prendeva Gerusalemme nell'ottobre. L'Europa si commosse, ma le guerre continue tra il re di Francia Filippo Augusto ed Enrico II d'Inghilterra impedirono, fino alla morte di quest'ultimo (6 luglio 1189), un serio accordo per la 3ª crociata. I poeti però non mancarono al debito loro, incuorando i baroni a prender la croce e i re a far la pace. Oltre a tre bei canti di Pons de Capdoill, cui era morta l'amata Alazais de Mercœur, abbiamo un canto di Peirol su lo stesso argomento [366, 29]. È in forma di tenzone fra Amore e il poeta: « Quando Amore trovò il mio cuore lontano dai pensieri di esso, mi intimò una tenzone, ed ecco in che modo: Amico Peirols, voi v'andate sconciamente allontanando da me. E che valore avrete voi, ditemi, quando più non avrete il pensiero in me e nella poesia? » Il poeta si lagna dei travagli sofferti per Amore, tuttavia egli ama la sua donna e non vorrebbe fallire verso di lei, ma ora vi è forzato « e prego Gesù Cristo che mi guidi, e che tra breve si annunci la pace fra i due re; perchè il soccorso va troppo tardando, e ci sarebbe

gran bisogno che il Marchese valente e prode avesse laggiù molti compagni » (1). Amore gli consiglia di rimanere in gioia e in canto, « non vedete i baroni come cercano guerre tra loro? » « Amore — ribatte Peirols — quando i Re anderanno io v'assicuro che il Delfino tanto è prode che non rimarrà qui nè per guerra nè per voi »:

(1) Allude allo strenuo difensore di Tiro, il marchese Corrado di Monferrato che con eroici sforzi conservò ai Cristiani la città. Morì assassinato nel 1192.

(2) È questa una delle due tenzoni provenzali rimasteci con melodia; l'altra, che il Bartsch attribuisce a Bernart de Ventadorn e Peire d'Alvergne (323, 4), da alcuni manoscritti, tra cui l'autorevole A (vatic. 5232) è invece data a Peirol. Anche il ms. W (l'unico che ne conservò la melodia) ha, è vero, in margine la nota: *Pieres Vidaus*, ma nel testo l'interlocutore di Bernart de Ventadorn è un *Perrot* che non può essere che il nostro Peirol. Se è sua, appartiene alla sua giovinezza; egli è ancora difensore del più puro amore cavalleresco, mentre Bernardo è disilluso e stanco. La melodia è una melopea molto slegata e incolore. Le tenzoni però, come dicono le *Leys d'Amor*, *non è necessità che abbiano melodia* e aggiungono che se il metro si adatta, si può adoperare la melodia d'altro *vers* o canzone più antica.

(a) Salvo indicazioni in contrario, questi nomi dei Mercœur son presi dallo schizzo genealogico, alquanto confuso, che ne dette il Baluze (Op. cit., I, 27). I vari fratelli non sono sempre, per necessità di chiarezza, messi in ordine di genitura: ma ciò allo scopo nostro poco importa.

(b) Vedi *Gallia christiana*, II, 492, nº XIX e 482, n. XVI.

(c) Vedi *Gallia chr.*, II, 270.

(d) È questa l'Assalide celebrata da Peirol. Siccome i documenti non conoscono nessun'altra figlia di Guglielmo VIII, il Maus (*P. Cardenal Strophenbau*, Marburg, 1884, p. 93) adottò questa opinione:

Assalide { sp. circa 1181, Eraclio III di Polignac † 1201
sp. dopo 1201, Beraut I di Mercœur.

Così dice anche l'*Art de vérif. les dates*; ma essi ripetono l'asserzione del Vaissete (VI², 93) dimostrata erronea, oltreché dalla biografia di G. de Saint Leidier, anche dal fatto che ... [illegible]

i copisti, non minutamente informati, fosser tratti a vedervi il solito titolo nobiliare e invece della maiuscola *Marqueza* scrivessero a dirittura *la marqueza de Polignac*. Senza riflettere che essa, figlia di un *Conte*, e sposa di un *Visconte*, non poteva, per quanto a noi pare, essere che *Comitissa* o *Vicecomitissa*, come appunto la dice il documento citato alla nota *e*. E questa *Marchesa viscontessa di Polignac* è, credo fermamente, quella stessa *Domina Marchesia de Lesclacha* nominata due volte nel testamento di sua cognata la Contessa di Montferrand, anzi (com'è naturale tra così strette parenti) è 'dessa, insieme col cappellano della Contessa, incaricata della esecuzione dei molti e pietosi legati. Anche il titolo *de l'Esclacha* (o dev'essere lo stesso pel *De Claustra* di Sail) è tratto da una terra nei possessi della famiglia (v. nota *e*).

(g) Morì prima del luglio 1201, perchè nell'atto citato più sopra è detto *quondam*; forse prima del 1198 come parrebbe dal primo documento del Baluze (II, 251). Non deve esser ... [illegible]

essere un castello o un villaggio presso Clermont (v. nota *f*). Sail deve esser morta prima del 1199, perchè non è nominata affatto nel testamento di sua cognata (v. note *e* e *f*).

(*e*) Il nome è indicato solo con G nel suo testamento fatto in punto di morte (*agens in extremis*) nel 1199 (Baluze, loc. cit.), nel quale sono varie donazioni a monasteri, tra cui il Bouschet (*Gallia chr.*, II, 404), La Vayssi (ivi 408) e anche l'Esclacha, che fu un'abbazia femminile a sette leghe da Clermont (v. *Gallia chr.*, II, 407). Ho già detto esser ivi nominato un *S. De Perol*; e vi si lasciano 20 soldi a un *Peyronet sirvent* che però non credo sia Peironet il trovatore (Grundriss, 367). V'è poi una nota dei legati eseguiti, che dice: *Peyro servienti Dominae Comitissae et dominae Vicecomitissae V solidi.* Questa *Vicecomitissa* non può essere che la Polignac, come opinò anche il Baluze.

(*f*) È questa la personalità più discussa di tutta questa genealogia. Che questa sia tutt'uno con Assalide de Claustra, abbiam già visto impossibile (nota *d*). Il Baluze, rilevando tale impossibilità, emette l'ipotesi che questa moglie di Eraclio di Polignac non fosse già sorella di Roberto Delfino ma sua cognata: cioè sorella della moglie di lui, G. de Montferrand. Lo Chabaneau (Op. cit., 58 n.) riportando questo passo della biografia del S. Leidier: *entendet se en la marquesa de Polonhac, qu'era sor del Dalfin d'Alvernhe e de na Sail de Claustra, e moiller del vescomte de Polonhac*, dice che l'opinione del Baluze potrebbesi conciliare assai bene con queste parole. Ma il Vaissete aveva già detto, e con ragione, che questo è un curioso modo di intendere i documenti. Anche perchè, a questa opinione contrastano molti altri documenti assai più autorevoli d'una biografia provenzale: un atto di Pons di Polignac, del luglio 1201, ove Guglielmo VIII d'Alvernia è detto *suocero* di Eraclio (*Gallia chr.*, II, docum. 134), altri due atti dove Pons è detto *nipote* di Roberto Delfino (Baluze, II, 251). La biografia qui ha dunque ragione: la sposa del Polignac, l'amante del Saint Leidier fu proprio una *sorella di Sail de Claustra e del Delfino*. E allora deve esser nel vero il manoscritto E (parigino 1749), la cui lezione fu rigettata dallo Chabaneau fra le varianti (p. 59 e cfr. Mahn, *Werke*, II, 38); il quale dice: *Guillem de San Leidier amet la comtessa de Polonhac, la cals avia nom Marquesa.* Lo Chabaneau stesso, da me interrogato, gentilmente mi rispose che anch'egli adesso ritiene che la lezione del ms. *E* sia incontestabilmente la vera. Che *Marchesa* (*Marquisia, Marchisia*, fr. *Marquise*) possa essere nome proprio di donna, è troppo noto, e basta dare un'occhiata alle tavole genealogiche del Baluze stesso. Ma si capisce che essere la nostra Contessa di Montferrand. Il Napolski trascurò, ignoro perchè, queste ipotesi (op. cit., p. 19).

(*i*) Questo Beraud (o suo fratello, il 2° Beraud?) avrebbe ad essere quel *Beraldus de Mercœur* che nel 1181 era priore dell'abbazia di Soucilanges (*Gallia chr.*, II, 375). Due fratelli, ambedue *Beraud* non è cosa comune. Che il Baluze, o le sue fonti da lui non citate, abbiano letto male un *Bernart*? Il marito della Beatrice sopracitata era un *Bernart de Tiern* (v. Chabaneau, *Biogr. di Peire Maensac*).

(*k*) Vedi *Gallia christiana*, II, 493. Si osservi però la nota che segue.

(*l*) Come decano, vedi *Gallia chr.*, II, 492, n° XXI. Come vescovo, v. ivi, II, 707; era tale ancora nel 1202, ma non oltre il 1205, perchè è allora già in sede il suo successore Bertrando de Chalancon. Di lui è detto esplicitamente, nel loco citato: *Odilo ex illustri Mercoriorum gente filius Beraldi domini de Mercorio et ex filia Willelmi comitis Alverniae.* Siccome niun'altro Ozil de Mercœur converrebbe per la cronologia (almeno di quelli a me noti), io suppongo che prima d'abbracciar lo stato ecclesiastico fosse questi unito in breve matrimonio con l'Azalais d'Andusa amata da Pons de Capdoill. Pure la *Hist. de Languedoc* (cito dal Napolski, p. 18) dice che *Odilon de Mercœur évêque du Puy mourut 1189*; o qui si tratta, non del vescovo, ma di un altro O. de M. sfuggito al Baluze e ignoto ai documenti (il che mi par difficile, perchè non si saprebbe poi donde n'abbia avuto notizia il Vaissete), oppure è sempre lo stesso Odilo vescovo, e allora il Vaissete ha errato l'anno di sua morte; perchè non par possibile che s'accordino in una serie di false date documenti così indipendenti come le liste citate della *Gallia christiana*. A meno che (ed è l'opinione che mi sembra più accettabile) la *Gallia chr.* abbia confuso tra i due Odiloni, il II e il III. Si noti che Odilo III sarebbe morto quasi cento anni dopo suo padre! il che era improbabile anche nel Medio Evo. Credo dunque sia da trasporre Odilo II al posto di Odilo III e viceversa, e allora Odilo III sarebbe il figlio di Beraldo e d'Assalide, e lo sposo di Adalasia. Che Assalide e Adalasia sieno la stessa persona non pare sostenibile. Cfr. Springer, vol. II, *Berl. Beiträge*, 1895, p. 53.

(*m*) Rogò l'atto già citato del luglio 1201 col capitolo di Brioude (*Gallia chr.*, doc. 134).

(*n*) A lui si riferiscono i due atti citati dal Baluze (II, 251). Col secondo di essi, del 1233, egli ricevette il castello di Salaznit dal suo prozio il Delfino, che ivi lo chiama *filius Pontii nepotis mei*.

(a) Salvo indicazioni in contrario, questi nomi dei Mercœur son presi dallo schizzo genealogico, alquanto confuso, che ne dette il Baluze (Op. cit., I, 27). I vari fratelli non sono sempre, per necessità di chiarezza, messi in ordine di genitura: ma ciò allo scopo nostro poco importa.

(b) Vedi *Gallia christiana*, II, 492, nº XIX e 482, n. XVI.

(c) Vedi *Gallia chr.*, II, 270.

(d) È questa l'Assalide celebrata da Peirol. Siccome i documenti non conoscono nessun'altra figlia di Guglielmo VIII, il Maus (*P. Cardenal Strophenbau*, Marburg, 1884, p. 93) adottò questa opinione:

Assalide { sp. circa 1181, Eraclio III di Polignac † 1201
sp. dopo 1201, Beraut I di Mercœur.

i copisti, non minutamente informati, fosser tratti a vedervi il solito titolo nobiliare e invece della maiuscola *Marqueza* scrivessero a dirittura *la marqueza de Polignac*. Senza riflettere che essa, figlia di un *Conte*, e sposa di un *Visconte*, non poteva, per quanto a noi pare, essere che *Comitissa* o *Vicecomitissa*, come appunto la dice il documento citato alla nota *e*. E questa *Marchesa viscontessa di Polignac* è, credo fermamente, quella stessa *Domina Marchesia de Lesclacha* nominata due volte nel testamento di sua cognata la Contessa di Montferrand, anzi (com'è naturale tra così strette parenti) è 'dessa, insieme col cappellano della Contessa, incaricata della esecuzione dei molti e piotosi legati. Anche il titolo *de l'Esclacha* (e dev'essere lo stesso pel *De Claustra* di Sail) è tratto da una terra nei possessi della famiglia (v. nota *e*).

(g) Morì prima del luglio 1201, perchè nell'atto citato più sopra è detto *quondam*; forse prima del 1198 come parrebbe dal primo documento del Baluze (II, 261). Non deve essere

rimase oscuro anche al Baluze e al Diez (Leb. u. W.², [illegible] n.), molto probabilmente [illegible] essere un castello o un villaggio presso Clermont (v. nota *f*). Sail deve esser morta prima del 1199, perchè non è nominata affatto nel testamento di sua cognata (v. note *e* e *f*).

(*e*) Il nome è indicato solo con G nel suo testamento fatto in punto di morte (*agens in extremis*) nel 1199 (Baluze, loc. cit.), nel quale sono varie donazioni a monasteri, tra cui il Bouschet (*Gallia chr.*, II, 404), La Vayssi (ivi 408) e anche l'Esclacha, che fu un'abbazia femminile a sette leghe da Clermont (v. *Gallia chr.*, II, 407). Ho già detto esser ivi nominato un *S. De Perol*; e vi si lasciano 20 soldi a un *Peyronet sirvent* che però non credo sia Peironet il trovatore (Grundriss, 367). V'è poi una nota dei legati eseguiti, che dice: *Peyro servienti Dominae Comitissae et dominae Vicecomitissae V solidi*. Questa *Vicecomitissa* non può essere che la Polignac, come opinò anche il Baluze.

(*f*) È questa la personalità più discussa di tutta questa genealogia. Che questa sia tutt'uno con Assalide de Claustra, abbiam già visto impossibile (nota *d*). Il Baluze, rilevando tale impossibilità, emette l'ipotesi che questa moglie di Eraclio di Polignac non fosse già sorella di Roberto Delfino ma sua cognata: cioè sorella della moglie di lui, G. de Montferrand. Lo Chabaneau (Op. cit., 58 n.) riportando questo passo della biografia del S. Leidier: *entendet se en la marquesa de Polonhac, qu'era sor del Dalfin d'Alvernhe e de na Sail de Claustra, e moiller del vescomte de Polonhac*, dice che l'opinione del Baluze potrebbesi conciliare assai bene con queste parole. Ma il Vaissete aveva già detto, e con ragione, che questo è un curioso modo di intendere i documenti. Anche perchè, a questa opinione contrastano molti altri documenti assai più autorevoli d'una biografia provenzale: un atto di Pons di Polignac, del luglio 1201, ove Guglielmo VIII d'Alvernia è detto *suocero* di Eraclio (*Gallia chr.*, II, docum. 134), altri due atti dove Pons è detto *nipote* di Roberto Delfino (Baluze, II, 251). La biografia qui ha dunque ragione: la sposa del Polignac, l'amante del Saint Leidier fu proprio una *sorella di Sail de Claustra e del Delfino*. E allora deve esser nel vero il manoscritto E (parigino 1749), la cui lezione fu rigettata dallo Chabaneau fra le varianti (p. 59 e cfr. Mahn, *Werke*, II, 38); il quale dice: *Guillem de San Leidier amet la comtessa de Polonhac, la cals avia nom Marquesa*. Lo Chabaneau stesso, da me interrogato, gentilmente mi rispose che anch'egli adesso ritiene che la lezione del ms. *E* sia incontestabilmente la vera. Che *Marchesa* (*Marquisia*, *Marchisia*, fr. *Marquise*) possa essere nome proprio di donna, è troppo noto, e basta dare un'occhiata alle tavole genealogiche del Baluze stesso. Ma si capisce che essere la nostra Contessa di Montferrand. Il Napolski trascurò, ignoro perchè, queste ipotesi (op. cit., p. 19).

(*i*) Questo Beraud (o suo fratello, il 2° Beraud?) avrebbe ad essere quel *Beraldus de Mercœur* che nel 1181 era priore dell'abbazia di Soucilanges (*Gallia chr.*, II, 375). Due fratelli, ambedue *Beraud* non è cosa comune. Che il Baluze, o le sue fonti da lui non citate, abbiano letto male un *Bernart*? Il marito della Beatrice sopracitata era un *Bernart de Tiern* (v. Chabaneau, *Biogr. di Peire Maensac*).

(*k*) Vedi *Gallia christiana*, II, 493. Si osservi però la nota che segue.

(*l*) Come decano, vedi *Gallia chr.*, II, 492, n° XXI. Come vescovo, v. ivi, II, 707; era tale ancora nel 1202, ma non oltre il 1205, perchè è allora già in sede il suo successore Bertrando de Chalancon. Di lui è detto esplicitamente, nel loco citato: *Odilo ex illustri Mercoriorum gente filius Beraldi domini de Mercorio et ex filia Willelmi comitis Alverniae*. Siccome niun'altro Ozil de Mercœur converrebbe per la cronologia (almeno di quelli a me noti), io suppongo che prima d'abbracciar lo stato ecclesiastico fosse questi unito in breve matrimonio con l'Azalais d'Andusa amata da Pons de Capdoill. Pure la *Hist. de Languedoc* (cito dal Napolski, p. 18) dice che *Odilon de Mercœur évêque du Puy mourut 1189*; o qui si tratta, non del vescovo, ma di un altro O. de M. sfuggito al Baluze e ignoto ai documenti (il che mi par difficile, perchè non si saprebbe poi donde n'abbia avuto notizia il Vaissete), oppure è sempre lo stesso Odilo vescovo, e allora il Vaissete ha errato l'anno di sua morte; perchè non par possibile che s'accordino in una serie di false date documenti così indipendenti come le liste citate della *Gallia christiana*. A meno che (ed è l'opinione che mi sembra più accettabile) la *Gallia chr.* abbia confuso tra i due Odiloni, il II e il III. Si noti che Odilo III sarebbe morto quasi cento anni dopo suo padre! il che era improbabile anche nel Medio Evo. Credo dunque sia da trasporre Odilo II al posto di Odilo III e viceversa, e allora Odilo III sarebbe il figlio di Beraldo e d'Assalide, e lo sposo di Adalasia. Che Assalide e Adalasia siano la stessa persona non pare sostenibile. Cfr. Springer, vol. II, *Berl. Beiträge*, 1895, p. 53.

(*m*) Rogò l'atto già citato del luglio 1201 col capitolo di Brioude (*Gallia chr.*, doc. 134).

(*n*) A lui si riferiscono i due atti citati dal Baluze (II, 251). Col secondo di essi, del 1233, egli ricevette il castello di Salazuit dal suo prozio il Delfino, che ivi lo chiama *filius Pontii nepotis mei*.

— Ben conosco ch'io non potrei strapparmi dal cuore il suo amor nè per ira nè per fellonia nè per amor d'altra donna »; e mentre nel commiato, ove è pur fatto cenno del Delfino (1), spera che la sua poesia sia ancora bene accetta: « Va, canzonetta, di corsa alla mia donna e dille che ritenga te, già che me sdegna di ritenere ». nel principio si lusinga che la donna che lo fece partire da sè farà ammenda del suo torto:

(1) Almeno nel ms. C; altri mss. hanno il solo commiato da me tradotto.

Ma quest'ammenda non venne, e Peirol continuò la vita vaga-
onda. Non è improbabile scendesse verso Tolosa ove trovò, già in-
anzi negli anni il trovatore Bernart de Ventadorn, ed ebbe con lui
1193-94) una tenzone che dipinge bene il suo stato d'animo: « Peirol,
ome mai è tanto tempo che non faceste *vers* nè canzone? rispon-
etemi per qual ragione è che non avete cantato, se smetteste per
nale o per bene, o per ira o per gioia o per altro: ch'io ne voglio
aper la verità. — Bernardo, il canto più non m'aggrada nè m'è
ello e piacevole; ma poichè volete nostra tenzone sia pur contro
nia voglia. Poco vale il canto che non viene dal cuore; e, da poi
che gioia d'amore mi ha lasciato, ho lasciato anch'io il canto e il
diporto [366,23] » (1).

Probabilmente in questo suo errare di corte in corte incontrò i trovatori con cui ebbe tenzone; una tra l'altre con Gaucelm Faiditz intorno a una delle solite sottigliezze d'amore [366,17] sulla quale, un poco scabrosetta, non è il caso di fermarsi (2). Del resto tutte queste tenzoni non hanno alcuna indicazione utile alla biografia del poeta; una sola ci avverte che Peirol fu alla corte di Blacatz († 1236) il nobile protettore dei trovatori, celebrato da tanti di loro e compianto da Sordello (3). « Peirol, poichè sei venuto a noi, va (e n'avrai gran capitale) verso la Dama che è bella e prode e franca e cortese e leale ». Chi sia questa dama non si riesce a sapere; di essa Peirol parla pure con lode, affermando: « Giacchè ella è buona ed io son buono, ben mi si convien donna tale [366,25] ». E potrebbe anche essere l'invio di Blacatz ironico e canzonatorio. Poichè pare che Peirol, perduta ogni speranza di pace con Assalide, cercasse e trovasse altrove di che consolarsi. Allusioni a questo suo nuovo amore non mancano: « Poichè — dice Peirol [366,7] — mi era allontanato dal gaudio, sono stato lunga stagione senza canto nè gioia; ma l'allegrezza or mi ristaura gioia pur fra neve e ghiaccio, e poi ch'io ho gaudio e piacere non credo dovermi trattenere dal far sembianti

(1) Carducci, *loc. cit.*

(2) Un'altra tenzone con un certo Guionet, che il Bartsch pone tra le poesie di Peirol (366, 24, ma cfr. 238, 3) non è, quasi di certo, sua, ma di Peire Pomairol.

(3) Anche in un'altra breve poesia di Peirol è un fugace accenno a messer Blacatz (366, 5: edita *Revue des langues romanes*, XXXII, 570).

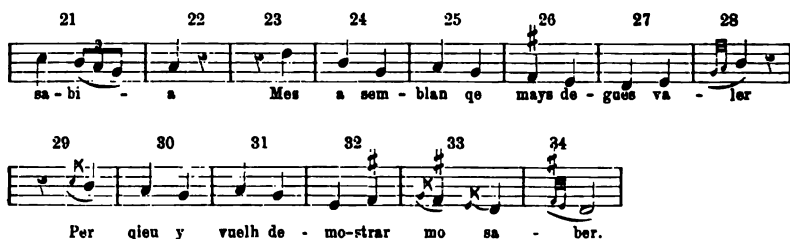
allegri e sereni ». Ma anche qui egli teme i *lauzengier felon;* timore che appare ragionevole, da un'altra poesia [366,25] riferentesi certamente a questo stesso amore. Egli comincia col dire che ha cambiato *pensiero e amica:*

e s'ella non è di grado elevato, tanto meglio: « Amore m'avea fatto rivolgere a ricchezza e grado pazzamente alto, sicchè mal mio grado soffriva pene danni e dolori da morirne ogni giorno. Guardate se era pazzia! quanto più ci perdevo, tanto più mi vi ostinavo...... Ora conosco e intendo che è buona compagnia quando due s'amano finamente con druderia sincera, e che ciascuno liberamente s'inchina a un pari suo ». Era dunque disceso, povero Peirol! e pare anche un po' troppo. Il Monaco di Montaudon, in una burlesca rassegna di poeti composta forse qualch'anno appresso, lo rimproverava di essersi *imbagasciato:* e quel che è peggio, proprio a Clermont, dov'egli era, a quanto pare, tornato. Dice il satirico monaco [305,16]: « il canto di Peirol va alla peggio: chè dappoi che s'è imbagasciato a Clermont, non fè canto che valga ». E all'accusa del Monaco darebbe ragione una strofa pensatamente oscura di questa stessa poesia di Peirol, che dice: « I pettegoli hanno disturbato mia gioia e me e la mia amica, che cento volte han fatto piangere, giacchè ogni giorno (il marito) la batteva. Ne so io uno, che sua moglie ne sarebbe degna davvero:

che presso il suo palazzo ha fatto compagnia a un uomo. Ma non conviene ch'io ne dica di più ». Mirerebbe forse, questa brutta e velenosa frecciata, all'idolo antico? Comunque sia questo amor di bagascia non dovè durar molto; Peirol riprese la vita errabonda. Al dire del Monaco, non vi fece grandi guadagni: «... Peirols, un alverniate che ha portato per trent'anni un vestito, ed è più secco d'un tizzone »; la biografia, come vedemmo, dice invece ch'ei *ricevette dai baroni e drappi e denari e cavalli* (1).

Non sappiamo in quali corti peregrinasse, portando i suoi canti e le sue novelle (2). Secondo il Diez egli sarebbe venuto in Italia alla corte dei Marchesi di Monferrato, e vi avrebbe composto, nel 1219 o poco prima, uno dei suoi più pretenziosi *vers* amorosi: « In un *vers* ho messo ogni sforzo, chè valesse più d'ogni altro mio canto; forse sarebbe meglio appresa una canzonetta, s'io volessi farla; ma è cosa leggiera, e un *vers*, chi lo sappia ben fare, m'è avviso che debba aver più pregio: sicchè io voglio esperimentarvi il mio sapere »:

(1) La frase *più secco d'un tizzone* allude forse alla figura magra e allampanata che pare avesse il nostro poeta. Ce lo dice una strofa satirica di una poesia di Pietro d'Alvernia, nella quale anche si rimprovera a Peirol il brutto vizio di tossire e sputacchiare qua e là prima di cantare. Cfr. *Zeitschrift für rom. Phil* XIV, 167.

(2) Peirol, infatti, non fu solo poeta lirico ma autore di novelle; di una di esse conosciamo l'argomento da Francesco da Barberino (Cfr. Thomas nel fascicolo XXXV della *Bibl. des Écoles fran. d'Athènes et de Rome*, 1883, pag. 115 e 181).

Dai seguenti due versi: « Mi lagno d'amore; ma son poi molto irato di nostra Marchesa, giacchè ce la toglie la terra di Vienne » il Diez arguì che s'alludesse alle nozze fra Beatrice, di Guglielmo IV di Monferrato, e Gui VI Delfino del Viennese. Anche un'altra poesia [366,4] in cui è detto che di cantare ha avuto « ordine e comando da Madonna la Marchesa... e poichè a lei è la canzone promessa ben la si dee fare bella elegante e gaia » avrebbe, secondo il Diez, referenza alla stessa persona e suppergiù alla stessa epoca; e l'induzione trovò favore (1). Ma se le nostre ipotesi intorno a Donna Marchesa dell'Esclacha son giuste, osservando inoltre che anche quando era a Clermont Peirol faceva spesso gite nel Viennese (2), i due canti potrebbero essere del primo periodo della sua vita poetica. Il tono generale delle due poesie, e anche la condotta della melodia, non disconverrebbero a questa possibilità.

Comunque sia, la vita di Peirol si protrasse abbastanza avanti nel secolo XIII; ce ne assicura una sua poesia [366,28], la sola d'indole prettamente storica. Il poeta ringrazia Dio d'aver visto il fiume Giordano e il Santo Sepolcro, ma desidera però d'aver buona nave e buon vento per tornare a Marsiglia. Tra molti particolari più o meno oscuri (3) v'è un chiaro accenno al bisogno che ha Damietta d'essere soccorsa dall'Imperatore (Federico II): ciò che pone la poesia tra il 5 novembre 1218 in cui Damietta fu presa dai Cristiani e il 26 agosto 1221 in cui avvenne la sconfitta di Mansurah e poco dopo (7 settembre) la resa della città. Probabilmente Peirol avea già preso

(1) Maus, *P. Card. Strophenbau.* Marburg 1884, p. 93. — Oscar Schultz, *Die Briefe R. de Vaqueiras.* Halle 1893, p. 114, 121.

(2) V. il commiato di 366, 1, a pag. 420.

(3) Cfr. Diez, *L. u. W.*[2], 259; il *rey Johan* ivi accennato, e che Peirol lascia volentieri in Soria, non può essere che il re Giovanni di Brienne che andò in Terra Santa nel 1209, ed era, con gli altri baroni, ai fatti d'Egitto e di Damietta.

a Montpellier quella moglie di cui parla la biografia; e a lei, dopo il santo pellegrinaggio, è presumibile sia tornato, e finisse a Montpellier poco dopo l'avventurosa sua vita.

§ 10.

« *Poco vale il canto che non viene dal cuore* »: aurea sentenza che Peirol e i suoi compagni d'arte hanno troppo spesso dimenticato. Peirol tuttavia, bisogna confessarlo, meno di tanti trovatori che ebbero ed hanno maggiore rinomanza. Ci fu un periodo della sua vita (i lettori ne saran già persuasi) in cui i sentimenti da lui effusi col canto fecero davvero gioire o soffrire, vibrare insomma come cetra tesa, l'anima sua d'artista. E in tal caso, pur sotto la maniera e la convenzione, si sente il soffio dell'ispirazione, così come dalle figure stecchite dei morti e dei santi medioevali, rigide in forme ieratiche e fisse, si effonde nella penombra delle cattedrali gotiche un senso potente di fede e di pace.

A poter dare di Peirol un giudizio artistico compiuto e sicuro occorrerebbe, come delle sue poesie, poter fare delle sue melodie: compararle cioè a quelle de' suoi contemporanei, a quelle della età precedente, e studiare che e quanto di nuovo e di personale racchiudono. Studio, nelle presenti condizioni della storia musicale, più che disperato. Ma da questa mia *monografia musicale*, miserella e senza pretese, di un trovatore tra il 1160 e il 1220, errerebbe colui che ne inducesse *a priori* la mediocrità. Si condannino, i miei coraggiosi lettori, a passare i mottetti tradotti dal Coussemaker, le polifonie del Lavoix: oppure (astrazione fatta dal sentimento religioso, perchè con esso e per esso il *gregoriano* è perfetto) per curiosità puramente e semplicemente musicale sfoglino il *graduale:* e cantando poi le melodie del nostro Peirol, di certo parrà loro di respirare un *più spirabil aere:* di sentire l'allegria del sole all'uscire da una grotta umida e tenebrosa. I due elementi che irresistibilmente producono su di noi quest'effetto sono il ritorno ritmico con sviluppo logico della frase melodica e il sentimento della tonalità. Questo sentimento, anzi, è così innegabile e limpido in alcune melodie, che io ho forse abbondato a supporre note *accidentate* ove i codici non le segnano; e può darsi che qualcuna la facessero davvero *naturale*, perchè anche in musica ogni tanto, a dirla col Carducci, il medio evo un po' di

punta degli orecchi deve metterla fuori. Ma non ho messi questi *accidenti*, il lettore ne sia certo, senza che riflettendoci caso per caso ne vedessi una ragione, o almeno un argomento che a me paresse tale: nè mai senza avvertire, o in nota o collocandoli in alto, che ce li mettevo del mio.

L'arte di Peirol e dei suoi compagni, del resto, è già riflessa e tende all'artificio. Ho tradotto più su molti passi ove questa sua presunzione si rileva con primitiva ingenuità. Ma disgraziatamente questi, e i molti passi consimili d'altri trovatori, non ci illuminano punto sulla tecnica del canto e della esposizione di esso. Anche gli epiteti sono convenzionali: i motivi (*sonet*) sono *soavi*, *graziosi e facili ad apprendere* (Miraval 406,6), sono *dolci e bassi* (?), *graziosi*, *leggieri e cortesi* (id. 406,40), *gai e leggieri* (Albertet 16,1 e 2), *gai e piacenti* (Perdigons 370,2), *gai e novelli* (P. Vidal 364,38), *leggieri e piani* (Montaudo 305,16); e la rassegna potrebbe continuare per un pezzo, ma con egual risultato. Anche le *Leys d'Amor*, come già notai, non dicono nulla di più. L'arte del canto profano, oralmente insegnata e appresa, non pareva ancor tale da avere per sè codici e trattati scritti dagli artisti medesimi; e chi di musica scrisse, o spregiando trascurò questi *carmina vulgaria*, questi *cantus alacritatis*, o ne asservì le regole a un complesso di dottrine musicali così diverso d'origine, d'indole e d'ufficio, da riuscire pressochè inintelligibile.

§ 11.

Questi miei *Appunti* infatti, già così lunghi, parranno senza dubbio a qualche lettore o troppo laconici o muti affatto su alcune questioni cui si suol dare, forse più per abitudine che per cosciente riflessione, una importanza delle maggiori. Io dirò in breve le ragioni di questo mio silenzio, perchè non paia dimenticato quel che per deliberato proposito ho accennato fuggevolmente o taciuto.

Intanto, mi si permetta dirlo, quello che manca non faccia dimenticare quel poco che ho dato. Da quando il Burney, la bellezza di 120 anni fa, pubblicava dal codice η il *compianto* del Faidit, è ora e qui soltanto che s'è pensato a mettere a profitto i codici per comparare le varie lezioni melodiche. Non parrebbe vero; ma la storia della musica è piena di queste stranezze, e peggiori. Ed anche è la prima volta che s'è pensato di dare uno sguardo completo al mate-

riale melodico che i trovatori ci lasciarono; e davanti ai molti problemi che si trovano insoluti, alle molte penombre e ai larghi tratti di tenebra fitta, s'è andato a rilento nei giudizi d'arte, buttando a mare le storielle tradizionali. Insomma, poco diedi nè, certo, tutto bene; ma quasi tutto nuovo.

D'altra parte, lasciando il passato e guardando all'avvenire, rimane ancor tanto da fare che io m'auguro bene del mio tentativo, forse per la sua stessa insufficienza. Su quest'argomento hanno lunga e competente preparazione il Jacobsthal e l'Appel in Germania: e più d'una ventina d'anni fa un italiano, il valente G. Amelli prometteva uno studio proprio *sulla musica dei trovatori* (1). Se questo saggio decidesse questi o altri a far più e meglio di me, non potrei augurarmi compenso maggiore della mia fatica.

È appunto in vista dell'avvenire, che si devono chiarir bene i proprii criterî. Una questione, che fece già spargere fiumi d'inchiostro, e che parrà da me con troppa leggerezza sfiorata, è quella della *traduzione in misura moderna.* Per fortuna sono ormai in buona compagnia; gli studi del Coussemaker (e prima del Toulmon) non debbono e non possono aver valore che per farci intendere le teorie filosofico-musicali del Medio-Evo; ma non saprei citar un caso di più profondo abisso tra teoria e pratica, che questo della musica medievale. Per due ragioni; la prima, che già accennai, è che i teoristi ebbero sopratutto di mira la polifonia, e che è un vero arbitrio trasportare le loro regole alla monodia. E la seconda è che queste regole, in buona parte, avranno tutte le ragioni d'essere fuorchè la ragione musicale. La *Trinità* divina è, per esempio, una cosa molto veneranda e santissima; sicchè per la salute dell'anima loro fecer benissimo i trattatisti del XII e XIII secolo a non ammettere in musica che la misura *ternaria.* Il Coussemaker avrà dunque ragione di sostenere così pietosa bugia soltanto per la polifonia (*Art. harm. des XII-XIII siècles*, p. 114), ma quando con la stessa misura ci dà, da solo, il *tenor* di arie popolari, egli erra per inconcepibile buona fede. Perchè fino da quando (forse ancora *consule Planco*) una fanciulla popolana ha cantato e danzato degli ottosillabi, si può giocar la testa contro un centesimo che cantava e danzava in $^2/_4$, o,

---

(1) Nelle copertine della *Rivista di fil. romanza,* 1873.

comunque, in tempo pari. E bisogna diventar ciechi a forza di studio, per non vedere verità così intuitive.

Or dunque che coi trattatisti si debba prendere una *rationabilis libertas* è cosa ormai fuor di dubbio (1). E i confini di questa libertà sono segnati dal ritmo poetico che la musica deve rivestire e non snaturare. Ma anche su questa stretta relazione fra metrica e melodia c'è bisogno di qualche osservazione.

I metri lirici constano di *versi* aggruppati in *strofe*. Quanto al verso, la musica trovadorica non ha altro principio che di essere essenzialmente *sillàbica:* intendo dire che essa contrappone ad ogni sillaba o *una nota* o *un solo* gruppo di note (neuma). Son così rare le eccezioni, che nei due o tre casi che se n'incontrano c'è da sospettare errore. Questo, s'io non erro, è una marca di popolarità originaria, che la diversifica dall'antico gregoriano (2). Quanto alle molte e serie questioni che riguardano i varî accenti e pause dei versi, la musica non può esser chiamata in causa a deciderle; essa veste le parole, ma è di natura sua una veste molto ampia e comoda. Com'è noto, in ispecie nei versi maggiori, sono molto varie le pause che dànno al verso svariatissimi atteggiamenti; ma la melodia è una per tutti, e ci s'adatta per una serie di accomodamenti irriflessi e spontanei che ogni cantore, antico o moderno, esegue *ipsa ductus natura.* Il che è necessario in ogni poesia che abbia più strofe; perchè è ben raro che un verso della seconda o terza strofa riproduca esattamente gli accenti e le pause del corrispondente verso della prima. Una delle più forti pause, che tutti i manoscritti segnano con punto fermo, è nel secondo dei citati versi del Faidit:

---

(1) Il Lavoix (*op. cit.*, 268) sebbene basi il suo studio quasi esclusivamente sul codice di Montpellier, ch'è tutto polifonico, non ha potuto a meno di non sentire la falsità del sistema, quando lo si voglia applicare sempre e dappertutto. Il Tiersot s'è liberato da queste pastoie, e ha fatto benone. Riguardo al Coussemaker sarà bene che il lettore dia un'occhiata a un articolo molto giudizioso del Koller nel *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, IV, 1.

(2) La musica originaria della chiesa è la gregoriana. Chi a spiegare le forme metriche volgari pensa alle melodie di un'altra categoria di canti sacri (inni e sequenze) gira sull'equivoco: quelle forme melodiche non le ha date al popolo la Chiesa, essa anzi o le ha prese direttamente da lui o ne ha fatto delle nuove secondo l'indole e la natura di quelle. Sicchè il problema è respinto indietro, non risolto.

Lo rics valens Richartz reis dels Engles
Es mortz! — Ai Deus cals perda e cals dans es,

pausa che io ho notato nella musica. Ma nel corrispondente verso della seconda strofa: *Ni anc Karles ni Artus plus valgues* nessun cantore avrà mai fatto pausa dopo *ni anc;* e nella quarta: *Mas Dieus o vol* || *que sel non o volgues*, e nella sesta: *Tot a l'onor* || *tots los sens* | *tots los bes* non è possibile che quella stessa frase musicale non si sia piegata a queste evidenti pause. Anzi per tipi, che a noi Italiani parrebbero differenti, la musica era la stessa; per esempio tra l'endecasillabo nostro e quello gallico a cesura femminile dopo la quarta. A endecasillabi, infatti, come questi:

Rei poderós — q'as faz los elemenz
garda mon córs — d'aqestas malas genz

s'adattava l'aria dell'antica romanza:

El bosc d'Ardé(na) — justal palais Amfos
a la fené(stra) — de la plus auta tor.

E passiamo alla strofa. Qui il problema delle relazioni tra metrica e musica è molto più complesso; e sebbene io sia propenso a credere che gli studi musicali anche a questo problema potranno giovare assai poco, debbo riconoscere che siamo ancora tanto indietro nell'indagine di queste relazioni che è una vera imprudenza l'avere in proposito un'opinione e il dirla. Mi riservo dunque, per l'avvenire (e vorrei che avvenisse), una ritirata con l'onore dell'armi: ma intanto io dirò il perchè di quest'opinione, anche a giustificare il fatto, che a molti potrebbe parer strano, di un lavoro sugli schemi melodici senza quasi mai far parola degli schemi metrici della poesia trovadorica.

E il perchè è molto semplice. Dato che l'arte lirico-melodica romanza prendesse origine dalle forme popolari, la natura vera di quell'arte, le ragioni intime della struttura strofica non si intenderanno se non a patto di risalire coi nostri studi la via che l'arte musicale ha disceso nel suo sviluppo; e a far ciò, giunti a un certo punto, ci mancano assolutamente i mezzi. Quel poco di musica popolare (e questa parola è anche da intendere con molta larghezza) che abbiamo del secolo XII dai territorî gallici (1) ci mostra già costituiti varî

(1) Alle melodie date dal Tiersot, sommate con quelle del citato mio opuscolo

tipi di melodie, varî *schemi melodici*, ormai indipendenti dagli *schemi metrici*. Par naturale il supporre che ci sia stato un tempo in cui a un dato tipo strofico spontaneamente e necessariamente si associasse un dato tipo melodico; e allora davvero lo studio dell'uno poteva gittar luce su le intime ragioni dell'altro; ma quel tempo per noi è omai tenebra fitta e io non vedo a che lumi ricorrere per rischiararlo. Lo studio delle melodie dei *refrains*, oltrechè è anche qui scarsissimo il materiale, rimarrà di sua natura frammentario. Se poi ci stacchiamo appena appena da quel poco di popolare che abbiamo, e veniamo alle melodie degli artisti, anche i più antichi, anche i più spontanei e schietti, è assoluta l'indipendenza fra tipo strofico e tipo melodico: e ad ogni momento troviamo strofe con una divisione rigorosa e chiarissima aver melodie senza neppur l'ombra di un ritorno melodico, e viceversa melodie nettamente simmetriche coi due *pedes* e la *cadensa* semplice e tonale, sopra strofe ben lontane da siffatta struttura. Sicchè chi studiasse la strofa di un troviero o di un trovatore e ne indagasse le divisioni e le particelle, con la speranza di capire e di far capire l'indole e la struttura musicale di essa, errerebbe e di grosso.

Or dunque gli studi paralleli di struttura metrica e melodica hanno finora dato risultati poco sodi; ma ripeto che si è ben lontani dall'aver fatto ciò che sarebbe necessario per potere affermare che di migliori non possano darne. Innanzi tutto il materiale che ce ne resta è ancora in gran parte da studiare (1). E oltre ciò sarà d'uopo che la valorosa legione dei *folk-loristi* neo-latini incominci a curare e raccogliere le melodie indigene con non minore entusiasmo che le poesie e le favolette; è questa una buona via già battuta da alcuni valentuomini, e bisogna perseverare: il popolo è conservatore,

---

(*Musica allegra*, ecc.) e con le poche popolari provenzali qui offerte, credo che ben poco si potrà aggiungere di nuovo. Anche la limitazione di tempo, cioè del secolo XII, non bisogna prenderla alla lettera: tutt'altro.

(1) Per questi raffronti metrico-melodici, limitati alla lirica trovadorica, debbo segnalare le erudite note che l'Appel ha aggiunto al suo lavoro: *Der Trobador Uc Brunec.*, 1895. Egli ha potuto utilizzare soltanto i canzonieri RW; anche X è ora accessibile a tutti nella edizione in *fac-simile* della *Société des anciens textes;* io dunque porterò qui il mio contributo, dando tutti gli schemi delle melodie di G, tranne beninteso le già edite nel testo; le maiuscole indicano la melodia, le minuscole i versi:

e il canto di una fanciulla o d'un contadino dell'oggi può gittar luce su problemi molto ma molto remoti. Chi non ha sentito, in Toscana, improvvisare in ottave? Ebbene la melopea (o le varie melopee?) di cui gli improvvisatori popolani si servono non è o non sono ancora studiate e comparate, e intanto su l'ottava si son scritti volumi. Stranezze... della storia musicale!

AIMERIC DE PEGUILLAN, **10**: 12 { a b b a c‿c‿d d^{10} * / ABCDE F GH } — 15 { a b b a c‿c‿d d^{10} / D GG ** / ABCD'E F G'D' }.

25 { a a a a a‿a‿a‿a^{10} / ABAB'.D E F G } — 27 { a b b a a c c^{10}. / ABCDEFG } — 41 { a b b a^{8}c c^{7}d d^{10} / E E / ABCDE'F GH. }

ARNAUT DANIEL, **29**: 6 : 14 (nel testo).

ARNAUT DE MAROILL, **30**: 3 { a b b a a c c^{10}. / ABCDEFG } — 19 { a^{7}b^{8}b c‿c^{7}‿a d d^{8}e e^{7} / ABCD E FGHIK. }

BERNART DE VENTADORN, **70**: 1 { a b b a^{8}c‿c^{7}‿d d^{10} / ABCDE F GH } — 6 { a b a b. c c d d^{7}. / ABA'B'.CDEF }

7 { a b b^{8}a‿b‿b^{7}‿c^{8}c^{7}. / ABB'C D E FG } — 12 (nel testo). — 16 { a b b a c d c e^{7}‿. / ABCD.ABCD' } —

17 { a b a b c^{8}d‿d^{7}‿c^{8}. / ABAB.C D E F } — 31 { a b b a c d d c^{8}. / ABCD.A'B'C'D } — 36 { a b a b a b a b b^{6}. / ABA''B''A^{IV}B^{IV}A^{IV}B^{IV}C }

41 { a b a b c c^{8}d d^{10}. / ABAB.CDEF } — 43 (nel testo).

FOLQUET DE MARSEILLA, **155**: 1 { a b‿a b‿b‿c c^{10}. / AB CD E FG } — 3 { a b b a c d d c^{10}. / ABCD.EFGD } —

5 { a a a b b c^{6}c c^{8}d d^{10}. / ABCDEFGHIK } — 8 { a a^{8}b^{10}b^{4}c^{8}c^{10}c^{4}c^{8}d d^{10}. / AB C DEF GHIK } — 10 { a‿b b a‿a‿b b a‿a^{7}‿. / A BB''C D EFG G' } —

11 { a a b‿a c‿c‿d d^{10}. / ABC DE F GH } — 14 { a b b a c c a a d d^{8}. / ABA''CDEFGHI } — 16 { a b b a c‿d d c^{10}. / ABCDC''EFG } —

18 { a b b c c b b c a a^{10}. / ABCDEFGHIK } — 21 { a b‿b‿a c‿c‿d c^{10}. / AB C DE F GF' } — 22 { a b‿c a b‿b‿d d^{10}. / AB CD.E F GD } —

23 { a b b a a c^{8}c^{4}c^{8}d^{4}d e e^{8} / ABC EFGHIKLM }; la musica del 4° v. manca. — 27 { a b b a^{7}c^{5}c a a^{7}d^{8}d^{7}. / ABCDECDFEG. }

l'ordine è forse turbato. La melodia è più chiara e logica trasportando così ACDB.EFCD.EG che mi pare segua meglio lo schema strofico.

GAUCELM FAIDIT, **167**: 15 { a b‿b‿a a c d‿d‿c c^{10}. / AB C DA''B''E F GH } — 17 { a b‿a b^{7}‿b‿c c b‿c c^{8} / AB AB'.C DEB''.FG. }

— 22 (nel testo). — 27 { a^{7}b^{8}a^{7}b b^{8}c c^{7}d d^{3}c^{4} e e^{3}c^{4} / A BA B'CDE F G }; i versi F G son musicati come

---

(*) Ciò indica tutti accentati sulla 10ª; segnerò le sillabe solo su l'ultima lettera di una serie; p. es. abbaab^{8}ccdd^{6} indica *ab* accentati sull'8ª o novenari, *cd* settenari ossia accentati sulla 6ª.

(**) Indico così le eguaglianze parziali; ciò indica insomma che l'ultimo verso si compone della prima frase musicale del penultimo e della seconda frase, o cadenza, del quarto. — Quando due *versi* musicali sono *quasi* eguali aggiungo alla lettera ripetuta un apice (A. A'); se segnano una marcata *somiglianza di frase* ma con alterazioni un poco più forti, salto un apice (A. A'' A^{IV} ecc.).

Questi studi, questi confronti, non saranno poi facili per la vastità che bisognerà dar loro. La musica è una lingua d'indole assai più generale che non le lingue parlate; uno studio su la musica neo-latina sarebbe già qualcosa da spaventare: eppure chi si limitasse a questo campo, già così vasto, metterebbe forse confini artificiali dove natura non ne ha messo; i migliori storici della musica dicono avere essa caratteristiche proprie da razza a razza soltanto. Le minori ricerche e monografie hanno poi questo difetto, intendo della limitazione ar-

---

endecasillabi. — 30 {a b a b c‿d c‿d d^{10}. / ABABC DC' EF} — 32 {a^{5}a b^{6}‿a.a^{5}a b^{6}‿a^{5}. c c d^{6}‿c^{5} c d^{6}‿$c^{5}c^{6}$. / ABC D A'B'C E.FGH I KL MN} — 34 {a‿b‿a‿b^{7}‿c $c^{5}c^{7}$d $d^{5}a^{7}$d $d^{7}d^{8}$. / A B C D EFGHI G'F'KL} — 43 {a b $b^{7}b^{3}c^{7}$‿c^{3}‿$b^{3}b^{7}b^{4}$a a^{7}. / ABCDE F GHIKL} — 52 {a‿b‿a‿$b^{10}c^{5}$c d‿c d‿c^{7}. / A B C D EFG·HI K} — 56 {a b a b b c c^{8}c c^{4}d d^{10}. / ABCDEFGHI KL} — 59 {a b b c c d‿d‿a a^{10}. / ABCDEF G HI}

Gui d'Uisel, 194: 3 {a b‿b^{8}‿a a c‿c‿d d^{10}. / AB C B''.D.E F E''F''} — 6 {a b b a b a^{8}c c d d^{6}. / ABCDEFGHIK} — 19 {a b b a c c d d^{10}. / ABCDA''EFG}

Guillem de Saint Leidier, 284: 16 {a‿a‿a‿a‿a‿a^{12}. / C C / A B D E F G}

Peire Raimon de Tolosa, 355: 5 {a‿b b c‿d $d^{7}e^{5}$‿e‿d d e^{7}‿. / A BCD. E.FG H FG'I}

Peire Vidal, 364: 4 {a b b a c c d d^{10}. / ABCDEFGH} — 11 {a b b a a b c‿c‿d d^{7}. / ABCDEFG H IK} — 37 (nel testo). — 39 {a b b a c c d d^{8}. / ABCDEFGH} — 40 {a‿b‿a‿b‿c c b^{10} / A B C D E F G.}

Peirol, 366: 3: 6: 9: 11: 12: 13: 14: 15: 21: 22: 26: 29: 31: 33 (nel testo).

Perdigo, 370: 9 {a b b a c c d d e^{10}. / ABCDEFGHI} — 13 (nel testo). — 14 {a b‿b‿a^{10}c c d d^{8}. / AB C D EFGH}

Pons de Capdoill, 375: 16 (nel testo). — 19 {a b b a c‿c‿d d^{8}. / ABCDE F GH}

Raimon de Miraval, 406: 2 {a b b a a^{8} c c d d^{7}. / ABAB.C.DEFG} — 7 {a b b a a b a a b a^{7}. / ABAB.CDB.C'D'B'} — 13 {a b b a^{8}c c d d^{10}. / ABAB'CDEF} — 20 {a b b a c c d d^{8}. / ABABCDEF}

Richart de Berbezill, 421: 1 {a b b c‿c‿d d e e^{7}. / ABCD E FGHI} — 2 {a b b c c^{7} a a d d e e^{10}. / E F E / ABCDE'.F'GH.F'GH}

Uc de Saint Circ, 457: 3 {a b b a c c d d e e^{7}. / ABAB.CDEFGH} — 26 {a b b a c‿d d c^{10}. / ABAB'.B''CDE} — 40 {a b‿a b‿b‿c c d d^{10} / AB AB.B'. ——}; manca la musica dei 4 versi ultimi.

itraria, per necessità. In queste poche pagine, ad esempio, escludendo istematicamente ogni canto che non fosse in lingua d'*oc*, io ho opeato come un medico che per l'esame di un cadavere si limitasse a ezionare una mano o un piede.

E l'impulso, anzi la necessità di sconfinare, mi appariva più imperiosa ogni qualvolta esaminavo le fotografie di W e il fac-simile li X; il fatto materiale istesso d'avere sott'occhio le melodie *provenzali* infrascritte e incastrate in quegli antichi canzonieri *francesi* pareva indicarmi la via da seguire per più larghi raffronti, per più copiose e feconde comparazioni. È già troppo spesso malagevole il separare le due letterature d'*oc* e d'*oil*, che ad ogni passo si illustrano e si completano: separare le due arti musicali è un vero peccato simile a quello che Dante punì così severamente in Bertran del Bornio.

Ma bisogna pure sapere porsi un limite: perchè, ad esempio, come il desiderio del passare la Loira, così e forse più lusinghevole era quello di venir di qua dall'Alpi; nei *laudarii* con note, in quel poco e tardivo che ci rimane di lirica musicata, nei rifacimenti polifonici di vecchi e tradizionali motivi eseguiti nel secolo XV, rintracciar, se vi sono, le impronte comunque svisate dell'arte provenzale: di quell'arte che nello svolgimento della nostra letteratura ebbe, credono i più, così profonda ed efficace azione. Ma bando ormai alle divagazioni: perchè sarebbe una prosuntuosa stranezza il finire un lavoro tracciando il programma di uno o più altri (1).

febbraio 1896.

ANTONIO RESTORI.

(1) Licenziando questi miei *Appunti* (la cui pubblicazione fu ritardata da una grave sventura domestica), io debbo ringraziare (oltre quelli nominati nel corso del lavoro) i molti che mi furono cortesi di aiuto, di consiglio, e di correzioni. E furono in Italia i professori Baratta, Chilesotti, Crescini, Monaci e Rajna; e del R. Conservatorio di Parma il direttore Gallignani e i prof. Caputo e Dacci. E preziose indicazioni debbo al prof. Appel dell'Università di Breslau, ai professori Anglade e Chabaneau da Montpellier, a Paolo Meyer, al prof. Dorez della Nazionale di Parigi, al Gauchat dell'Università di Berna. Io m'auguro, senza osar di sperarlo, che questo *saggio* non paia troppo indegno di così chiari collaboratori.

INDICE DELLE MELODIE TROVADORICHE (*)

Aimeric de Peguillan.

10: 12. — Atressim pren cum fai al jogador — G 38a
15. — Cel que s'irais ni guerrej' ab amor — G 36b
25. — En amor trop alques en quem refraing — G 37a, R 48d
27. — En greu pantais ma tenut lonjamen — G 35b
[5] 41. — Per solaz dautrui chan soven — G 37a
45. — Qui la ve en ditz — R 49a, W 185

Albert de Sestaro.

16: 14. — En mon cor ai un'aital encubida — W 203

Arnaut Daniel.

29: 6. — Chanso doill mot son plan e prim — G 73b
14. — Lo ferm voler qu'el cor m'intra — G 73a

Arnaut de Maroill.

30: 3. — Aissi cum cel qu'am' e non es amatz — G 31a
15. — La franca captenensa — R 81c
16. — La gran bentatz el fis enseignamens — R 52b [Ivi attribuita a Folquet de Romans]
17. — L'enseignamens el pretz e la valors — R 83a
[5] 19. — Mout eron dous mei consir — G 33a
23. — Sim destreignetz, domna vos et amors — R 81b

Beatritz de Dia.

46: 2. — A chantar m'er de so qu'eu no volria — W 204

Berenguier de Palazol.

47: 1. — Ab la fresca clartat — R 37b
3. — Aital donna cum eu sai — R 37c
4. — Bona domna cui rics pretz fai valer — R 36d
5. — De la gensor qu'om veja al meu semblan — R 37a
[5] 6. — Domna, la genser qu'om veja — R 37c
7. — Domna, si tostemps vivia — R 37b
11. — Tan m'abelis jois et amors e chans — R 37d
12. — Totz temeros e doptans — R 37b

Bernart de Ventadorn.

70: 1. — Ab joi mou lo vers el comens — G 9b, R 57b, W 202.
4. — Amors, e queus es vejaire — R 56c
6. — Aram conseillatz, seignor — G 13b, R 57c
7. — Ara no ve luzir soleill — G 17a, R 57a, W 190 [in W attribuita a Peire Vidal]
[5] 8. — A tantas bonas chansos — R 58a
12. — Be m'an perdut lai enves Ventadorn — G 14a, R 57a

(*) Per le cifre, la disposizione e l'ortografia cerco di attenermi il più possibile all'indice dato dal Bartsch nel *Grundriss*.

16. — Conortz era sai eu be — G 20ª, R 57ᵈ
17. — En consirier et en esmai — G 19ª
19. — Estat ai com om esperdutz — W 195 [la 5ª strofa: *Madonna fo al comensar;* che il Bartsch (461 : 156) mette erroneamente tra le anonime]
[10] 23. — La doussa votz ai auzida — R 57ᶜ, X 89ª
24. — Lanquan foillon bosc e garric — W 202
25. — Lanquan vei la foilla — R 58ᵇ
31. — Non es meravilla s'eu chan — G 9ª, W 191
36. — Pos prejatz mi seignor — G 20ᵇ, R 57ᵈ
[15] 39. — Quan l'erba fresca el foilla par — R 57ᵈ
41. — Quan par la flors jostal vert foill — G 10ᵇ, R 56ᵈ, W 188 [In W attribuita a Folquet de Marseilla]
42. — Quan vei la flor l'erba fresc' e la foilla — X 88ª
43. — Quan vei la lauzeta mover — G 10ª, R 56ᵈ, W 190, X 47ᵇ [In X questa melodia è applicata a una poesia francese dello stesso ritmo: *Plaine d'ire et de desconfort.* In W è attribuita a Peire Vidal]
45. — Tuit cil quem pregon qu'eu chan — W 191 [Il fol. è stato lacerato e non si leggon più che poche note nelle ultime parole della 1ª strofa]
Cfr. 323 : 4

Bertran d'Alamano.

76: 14. — Pos anc nous valc amors, seignen Bertrans — R 25ª [Tenzone con Granet. Ci son note musicali soltanto sulle prime quattro parole]

Bertran de Born.

80: 37. — Rassa, tan creis e mont' e poja — R 6ᵈ

Blacasset [V. Anonime 461, 9]

Cadenet.

106: 14. — Eu sui tan corteza gaita — R 52ª [Ivi attribuita a Folquet de Marseilla, e incomincia con la strofa: *S'anc fuy bela ni prezada*]

Daude de Pradas.

124: 5. — Bela m'es la votz autana — W 196

Folquet de Marseilla.

155: 1. — Amors merce no moira tan soven — G 1ᵇ, R 42ᶜ
3. — A quan gens vens et ab quan qauc d'afan — G 4ª, R 43ᵇ
5. — Ben an mort mi e lor — G 4ᵇ, R 43ᶜ
8. — En chantan m'aven a membrar — G 5ª [Questa melodia pare fosse anche in W 189, ma il foglio è lacerato]
[5] 10. — Greu feira nuills hom faillensa — G 8ᵇ, R 42ª, W 200 [In W la 2ª strofa: *En la vostra mantenensa*]
11. — Ja nos cuit hom qu'eu camge mas chansos — G 6ᵇ
14. — Mout i fetz gran peccatz amors — G 3ᵇ, R 42ᶜ, Xª 336
16. — Per deu amor be sabetz veramen — G 1ₐ, R 51ᶜ
18. — S'al cor plagues be fur' oimais sazos — G 2ª, R 43ª
[10] 21. — Si tot me sui a tart aperceubutz — G 3ª, W 188
22. — Tan m'abelis l'amoros pensamens — G 2ᵇ, R 42ᵈ, W 188.
23. — Tan mou de corteza razo — G 5ᵇ, R 42ᵈ, W 188
27. — Us volers outracuidatz — G 7ª, R 43ª
Cfr. 70 : 41, 106 : 14.

Folquet de Romans. Cfr. 30 : 16

Gaucelm Faidit.

167: 4. — Al semblan del rei ties — R 44d
15. — Chant e deport joi domnei e solatz — G 28b, R 44b, X 85a
17. — Cora quem des benananssa — G 27b
22. — Fortz causa es que tot lo major dan — G 29b, W 191, X 87a, η 89.
[5] 27. — Gen fora contra l'afan — G 26b
30. — Jamais nuill temps nom pot re far amors — G 28a, R 41c, W 200 [In R attribuita a Guillem de Saint Leidier]
32. — Lo gens cors honratz — G 23a, R 44a, X 90a
34. — Lo rossignolet salvatge — G 26a
37. — Mon cor e mi e mas bonas chansos — R 44b, X 84a
[10] 43. — Nom alegra chans ni critz — G 30a, R 43d, W 202
52. — Si anc nuills hom per aver fin coratge — G 27a, R 45c, X 86b
53. — Si tot m'ai tarzat mon chan — R 44d, X 86a
56. — S'om pogues partir son voler — G 22b, X 89b
59. — Tant ai sofert longamen gran afan — G 30b, R 46b
Cfr. 262 : 2.

Graf Guillem IX de Poitou.

188: 10. — Pos de chantar m'es pres talens — Chigiano 81 recto [Il codice dice: *in sonu del comte de Peytieu;* il Bartsch la riferi a questo *vers*, ma ci sono soltanto poche note]

Granet. Cfr. 76 : 14.

Gui d'Uisel.

194: 3. — Be feira chansos plus soven — G 59a
6. — En tanta guizam mena amors — G 59b
8. — Ges de chantar nom faill cors ni razos — W 196
19. — Si bem partetz mala domna de vos — G 58a

Guillem Ademar.

202: 8. — Lanquan vei florir l'espiga — R 63b [Qui attribuita a Jaufré Rudel]

Guillem Augier.

205: 5. — Sens alegratge — W 186

Guillem Magret.

223: 1. — Aiga poja contra mon — W 201
3. — Enaissim pren cum fai al pescador — W 192

Guillem de Saint Leidier.

234: 16. — Pos tan mi forz'amors que mi fai entremetre — G 75a, R 41c
Cfr. 167 : 30.

Guiraut de Borneill.

242: 45. — Leu chansonet' e vil — R 9c
51. — No posc sofrir qu'a la dolor — R 83d (Cfr. 335 : 7)
64. — Reis glorios verais lums e clartatz — R 8d, Chigiano 72 recto
69. — S'eus quier conseill bel' amig' Alamanda — R 8a

Guiraut Riquier.

248: 1. — Ab lo temps agradiu gai — R 105 verso
2. — Ab pauc er decazutz — R 106 recto
5. — Aissi com cel que franchamen estai — R 105r
6. — Aissi pert poder amor — R 104v

[5] 7. — Aissi quon es sobronrada — 105^{v}
8. — A mon dan suy esforcius — R 105^{r}
10. — Amors, pus a vos falh poders — R 105^{r}
12. — Anc mais per aital razo — R 109^{r}
13. — Anc non aigui nulh temps de far chanso — R 106^{r}
[10] 18. — Bem meravilh co non es enveyos — R 105^{v}
19. — Bem volgra d'amor partir — R 105^{v}
21. — Creire m'an fag mey dezir — R 108^{r}
23. — De far chanson suy marritz — R 106^{r}
24. — De midons e d'amor — R 106^{v}
[15] 26. — En re nos melhura — R 104^{v}
27. — En tot quant qu'ieu saupes — R 108^{v}
29. — Fis e verays e pus ferms que no suelh — R 107^{r}
30. — Fortz guerra fai tot lo mon guerrejar — R 109^{r}
31. — Gauch ai quar esper d'amor — R 109^{r}
[20] 33. — Grans afans es ad home vergonhos — R 107^{r}
44. — Humils forfaiz repres e penedens — R 106^{v}
45. — Jamais non er hom en est mon grazitz — R 109^{v}
46. — Jhesus Cristz filh de dieu viu — R 107^{r}
48. — Karitatz et amors e fes — R 107^{v}
[25] 52. — Lo mons par enchantatz — R 109^{r}
53. — Los bes qu'ieu truep en amor — R 107^{v}
55. — Mentaugutz — R 108^{v}
56. — Mout me tenc ben per pagatz — R 106^{v}
57. — No cugey mais d'esta razon chantar — R 111^{v}
[30] 58. — Nom sai d'amor si m'es mala o bona — R 105^{r}
60. — Ogan no cugey chantar — R 107^{r}
61. — Ops m'agra que mos volers — R 109^{v}
62. — Per proar si pro privatz — R 108^{v}
63. — Ples de tristor marritz e doloiros — R 106^{v}
[35] 65. — Pus astres no m'es donatz — R 111^{v}
66. — Pus sabers nom val ni sens — R 108^{v}
67. — Quar dreytz ni fes ni sens ni leyaltatz — R 106^{r}
68. — Quim disses non a dos ans — R 108^{r}
69. — Quis tolgues — R 108^{v}
[40] 71. — Razos m'aduy voler qu'ieu chant soven — R 107^{v}
78. — Si chans me pogues valensa — R 111^{v}
79. — S'ieu ja trobat non agues — R 108^{r}
80. — Si jam deu mos chans valer — R 106^{r}
82. — Tant m'es plazens le mals d'amor — R 104^{v}
[45] 83. — Tant vey qu'es ab joy pretz mermatz — R 104^{v}
85. — Voluntiers faria — R 107^{v}
87. — Xristias vey perilhar — R 108^{r}
89. — Yverns nom te de chantar embargat — R 108^{r}

Jaufre Rudel.

262: 2. — Lanquan li jorn son lonc en mai — R 63^{b}, W 189, X 81$_{b}$ [In W attribuita a un Jossiames Faidius, che sarà certo, come dice il Bartsch, Gaucelm Faidit].
3. — No sap chantar quil so no di — R 63^{b}
5. — Quan lo rius de la fontana — R 63^{c}
6. — Quan lo rossignol el foillos — R 63^{c}
Cfr. 202 : 8.

Jordan Bonel.

273: 1. — S'ira d'amor tengues amic jauzen — W 201 [C'è solo la strofa: *Si com l'aiga sofre la nau corren*]

Marcabrun.

298: 13. — Bel m'es quan son li fruit madur — W 203.
18. — Dirai vos senes doptansa — R 5^c
30. — L'autrier just' una sebissa — R 5^a
35. — Pax in nomine domini — W 194

Monge de Montaudon.

305: 6. — Ara pot ma domna saber — R 39^d
10. — Bem (R: Molt m)enueja s'o auzes dire — R 40^b

Peire d'Alvergne.

323: 4. — Amics Bernartz de Ventadorn — W 190 [Qui attribuita a Peire Vidal. Tenzone con B. de Ventadorn]
15. — Dejostals breus jorns els loncs sers — R 6^a, X 86^a

Peire Cardenal.

335: 7. — Ar mi posc eu lauzar d'amor — R 72^d [Musica presa da 242 : 51]
49. — Rics hom que greu ditz vertat e leu men — R 72^b [Musica presa da 404 : 11].
67. — Un sirventes novel vuelh comensar — R 69^d

Peire Raimon de Toloza.

355: 5. — Atressi cum la candela — G 52^a

Peire Vidal.

364: 4. — Anc no mori per amor ni per al — G 41^b, R 46^c, X 85^b
7. — Baron de mon dan covit — R 65^a
11. — Bem pac d'ivern e d'estiu — G 40^b, R 48^a, X 87^b
24. — Ges pel temps fer e brau — R 64^c
[5] 30. — Neus ni gels ni ploja ni faing — R 64^c
31. — Nuills hom nos pot d'amor gandir — R 64^a
36. — Plus quel paubres que jai el ric ostal — R 64^a
37. — Pos tornatz sui en Proensa — G 42^b
39. — Quant hom es en autrui poder — G 42^a, R 63^c, W 204
[10] 40. — Quant hom honratz torna en gran paubreira — G 41^a
42. — S'eu fos en cort on hom tengues dreitura — R 64^d
49. — Tart mi veiran mei amic en Tolzan — W 197
Cfr. 70 : 7, 43; 323 : 4; 366 : 19.

Peirol.

366: 2. — Atressi col cignes fai — R 89^b
3. — Be dei chantar pos amors o m'enseigna — G 48^b
6. — Camjat m'a mon cossirier — G 46^b
9. — Cora quem fezes doler — G 45^b, R 88^d
[5] 11. — D'eissa la razo qu'eu soill — G 44^a
12. — Del seu tort farai esmenda — G 49^b, X 88^b
13. — D'un bon vers dei pensar cum lo fezes — G 43^a
14. — D'un sonet vau pensan — G 43^b
15. — En joi quem demora — G 48^a
[10] 19. — Mainta gens me mal razona — R 47^a [Qui attribuita a Peire Vidal]
20. — M'entension ai tot' en un vers meza — R 89^c
21. — Mout m'entramis de chantar voluntiers — G 45^a
22. — Nuills hom no s'auci tan gen — G 49^b
26. — Per dan que d'amor mi veigna — G 46^a
[15] 29. — Quant amors trobet partit — G 48^b
31. — Si bem sui loing et entre gent estraigna — G 50^a
33. — Tot mon engeing e mon saber — G 47^b
Cfr. 392 : 26

Perdigo.

370 : 9. — Los mals d'amor ai eu del tot apres — G 64^a
13. — Tot l'an mi ten amors d'aital faisso — G 65^a
14. — Trop ai estat qu' en bon esper no vi — G 64^b, X 89^a

Pistoleta.

372 : 3. — Ar agues eu mil marcs de fin argen — X 82^a, Ms. parigino 846, fol. 125

Pons de Capdoill.

375 : 14. — Leial amic cui amor te iojos — W 202
16. — Meill qu' om ne pot dir ni pensar — G 78^b
19. — S'eu fi ni dis nuilla sazo — G 79^a
27. — Us gais conortz me fai gajamen far — R 55^d, X 90^b

Pons d'Ortafan.

379 : 2. — Si ai perdut mon saber — R 30^c

Raimbaut d'Aurenga.

389 : 36. — Pos tals sabers mi sors em creis — X 88^b

Raimbaut de Vaqueiras.

392 : 2. — Aram requier sa costum e son us — R 61^b
3. — Ara pot hom conoisser e proar — R 61^d
9. — Calenda maja — R 62^b
13. — Eissament (R: Atressi) ai guerrejat ab amor — R 61^c
[5] 18. — Guerra ni plag nom son bo — R 48^c
24. — Nom agrada iverns ni pascors — R 61^c
26. — Nuills homs en re no faill — R 89^a [Qui attribuita a Peirol]
28. — Savis e fols humils et orgoillos — R 61^b

Raimon Jordan vescoms de Saint Antoni.

404 : 4. — Lo clar temps vei brunezir — W 192
11. — Vas vos soplei, domna, premeiramen — W 194 (Cfr. 335 : 49).

Raimon de Miraval.

406 : 2. — Aissi cum es gensers pascors — G 68^a, R 85^d
7. — Apenas sai don m'apreing — G 69^a, R 88^a
8. — Ar ab la forsa del freis — R 88^c
9. — Aram agr' ops que m'aizis — R 86^d
[5] 12. — Bel m' es qu'eu chant e coindei — R 85^c
13. — Be m'agradal bel tems d'estiu — G 67^b, R 85^d
14. — Ben ajal cortes esciens — R 88^c
15. — Ben ajal messatgiers — R 85^c
18. — Cel cui jois taing ni chantar sap — R 86^b
[10] 20. — Cel qui no vol auzir chansos — G 68^b, R 86^a
21. — Chansoneta farai vencutz — R 88^b
22. — Chans quan non es qui l'entenda — R 87^c
23. — Contr'amor vauc durs et enbroncs — R 87^a
24. — D'amor es toz mos consiriers — R 87^a
[15] 28. — Entre dos volers sui pessius — R 85^b
31. — Lonc temps ai avutz consiriers — R 88^a
36. — Res contr'amor non es guirens — R 86^d
39. — Sim fos de mon chantar parven — R 88^d
40. — Sitot s'es ma domna esquiva — R 85^d
[20] 42. — Tals vai mon chant enqueren — R 86^a
44. — Totz quan faz de be ni dic — R 86^c
47. — Un sonet m' es bel qu'espanda — R 87^c

Richart de Berbezill.

421: 1. — Atressi cum lo leos — G 60b, W 195
2. — Atressi cum l'olifans — G 63a, W 195, X 84a
3. — Atressi cum Persevaus — X 85a
6. — Lo nous mes d'abril comensa — W 189 [La melodia c'era, ma il foglio è lacero in modo che se ne leggon solo tre note]
10. — Tuit demandon qu'es devengud' amors — W 200

Uc Brunet.

450: 3. — Coindas razos e novelas plazens — R 66b

Uc de Saint Circ.

457: 3. — Anc enemics qu'eu agues — G 84a
26. — Nuills homs no sap d'amic tro l'a perdut — G 83b
40. — Tres enemics e dos mals seignors ai — G 83b

Anonime.

461: 9 bis. — Aissi com eu sab triar — W 196 [GAUCHAT, *Romania* XIII dice che è di Blacasset]
12. — A l'entrada del temps clar — X 82b
13. — A l'entrada del tems florit — W 191
20 bis. — Amors m'art con fuoc ab flama — W 187
42 bis. — Bel paires cars non vos veireis am mi — Chigiano 74verso
52 bis. — Be volgra s'esser pogues — W 187
73 bis. — Da pe de la montaina — Chigiano 85recto
100. — D'un dedui — W 193 [Il foglio è lacero, e della poesia è rimasto poco, della musica nulla]
102. — Eissamen com la pantera — W 199
102 bis. — El bosc d'Ardena justa el palais Amfos — Chigiano 72verso
133. — Ha me non fai chantar foilla ni flor — W 204
141 bis. — Jha non ti quier que mi fasas perdo — Chigiano 79verso
144 bis. — Lasa en can grieu pena — Chigiano 84verso
146. — L'autrier cuidai aver druda — W 199
148. — L'autrier m'era levatz — X 91b
148 bis. — Li ialous per tout son fustat (mottetto a 3 voci) — Montpellier 218v
150. — Lo dous chans que l'auzels crida — W 203
152. — Lo premier jorn que vi — W 201
167. — Mos coratges m'es camjatz — X 91a
169 bis. — Mout fosson doz mei cossirier — W 189 [Una laceratura ha portato via tutta la musica]
171 bis. — Mout m'abelist l'amoros pensament — b 181, Montpellier 151v [seconda parte, provenzale, di un mottetto francese a 3 voci]
192 bis. — Par vous m'esjau — Ms. parigino 24406, fol. 151c
197. — Pos vezem que l'ivers s'irais — W 190 [Precede alla melodia questa curiosa nota: *Li sons der vers del home sauuage*]
247 bis. — Vein aura douza que vens d'outra la mar — Chig. 80recto

INDICE

ERRATA

Vol. III, pag. 236, nella 3ª battuta della *Kalenda maia* l'appoggiatura è *si-la* e non *re-la*.

Id. pag. 237, al 3° rigo musicale 2ª e 3ª battuta leggi:

Id. pag. 245, melodia X alla battuta *Non poc a-ver* poni il segno C del tempo ordinario.

Essai historique sur la musique en Russie.

(*Suite*. V. fasc. I, p. 36, an. 1896).

IV.

Deux précurseurs de la « jeune école russe ». Dargomijsky. — Séroff.

Il existe une « jeune école russe », dont les membres sont loin de manquer de talent, mais qui ne brille pas par la modestie et qui s'accorde volontiers à elle-même un brevet d'infaillibilité. Cette jeune école, qui a eu pour initiateurs MM. Balakireff, César Cui, Rimsky-Korsakoff, Borodine et Moussorgsky (ces deux derniers, morts aujourd'hui), et dont le champion littéraire est M. César Cui, chargé de répandre la bonne parole et de propager ses doctrines par la plume, a ceci de commun avec la jeune école wagnérienne franco-belge qu'elle considère avec le mépris le plus complet tout ce qui se fait en dehors d'elle et de ses principes très absolus, et qu'elle n'a que des paroles de commisération dédaigneuse pour tout ce qui pense ou agit autrement qu'elle. Il faut voir avec quelle hauteur presque outrageante M. César Cui parle de grands et nobles artistes tels que Rubinstein et Tschaïkowsky, qui avaient l'audace — ou le malheur — de faire de la musique autrement qu'il ne la comprenait. Il est vrai que Rubinstein et Tschaïkowsky se sont vengés en écrivant des œuvres qui avaient plus de valeur et qui ont eu un autre retentissement que celles de M. César Cui, dont je ne veux point d'ailleurs contester le talent.

J'aurai à m'étendre plus tard d'une façon plus complète sur ce petit cénacle, qui rappelle d'un peu loin celui des romantiques français des environs de 1830 et qu'on appelle à Saint-Pétersbourg « la coterie », coterie qui constitue une sorte d'école d'admiration mutuelle, en dehors de laquelle, au regard de ses membres, il n'y a point de salut — ni d'art véritable:

Nul n'aura de l'esprit, hors nous et nos amis.

Pour le moment, j'ai à m'occuper de deux artistes qui semblent avoir, chacun en son genre, préparé les voies à ces réformateurs un peu outrecuidants, réformateurs qui sont en même temps des iconoclastes, car ils paraissent ne rien vouloir laisser debout de ce qui s'est fait, produit et créé avant eux. Ces deux artistes, fort inégaux et très différents au point de vue des aptitudes, sont Dargomijsky et Alexandre Séroff.

Dargomijsky, qui commença par suivre en quelque sorte la voie tracée par Glinka, jouit du même avantage que celui-ci : c'est-à-dire que, né d'une famille de riches propriétaires, il eut la chance de voir les siens ne mettre aucune opposition à ses désirs, et qu'il put sans contrainte se livrer à la culture de l'art qu'il affectionnait (1). Fétis, qui l'avait connu personnellement, a donné sur son enfance et sa jeunesse les renseignements assez curieux que voici: — « Dargomijsky était âgé de cinq ans lorsqu'il commença à parler: ses parents avaient cru jusqu'alors qu'il serait muet... Dès son enfance il montra un goût décidé pour les arts, et en particulier pour le théâtre.

(1) Alexandre-Serguiévitch Dargomijsky, né dans un village du gouvernement de Toula le 2 février 1813, est mort à Saint-Pétersbourg le 17 janvier 1868.

Essai historique sur la musique en Russie.

(*Suite.* V. fasc. I, p. 36, an. 1896).

IV.

Deux précurseurs de la « jeune école russe ». Dargomijsky. — Séroff.

Il existe une « jeune école russe », dont les membres sont loin de manquer de talent, mais qui ne brille pas par la modestie et qui s'accorde volontiers à elle-même un brevet d'infaillibilité. Cette jeune école, qui a eu pour initiateurs MM. Balakireff, César Cui, Rimsky-Korsakoff, Borodine et Moussorgsky (ces deux derniers, morts aujourd'hui), et dont le champion littéraire est M. César Cui, chargé de répandre la bonne parole et de propager ses doctrines par la plume, a ceci de commun avec la jeune école wagnérienne franco-belge qu'elle considère avec le mépris le plus complet tout ce qui se fait en dehors d'elle et de ses principes très absolus, et qu'elle n'a que des paroles de commisération dédaigneuse pour tout ce qui pense ou agit autrement qu'elle. Il faut voir avec quelle hauteur presque outrageante M. César Cui parle de grands et nobles artistes tels que Rubinstein et Tschaïkowsky, qui avaient l'audace — ou le malheur — de faire de la musique autrement qu'il ne la comprenait. Il est vrai que Rubinstein et Tschaïkowsky se sont vengés en écrivant des œuvres qui avaient plus de valeur et qui ont eu un autre retentissement que celles de M. César Cui, dont je ne veux point d'ailleurs contester le talent.

dramatique, celui de *Lucrèce Borgia*. Mais à peine avait-il commencé sa partition qu'il l'abandonna et renonça à ce sujet pour prendre un autre poème de Victor Hugo qui, celui-là, avait été écrit expressément en vue de la scène lyrique: je veux parler d'*Esméralda*, que l'illustre auteur de *Notre-Dame de Paris* avait tiré de cet admirable roman (1). Il mit en musique le texte français, puis, la partition terminée, fit traduire ce texte en russe, et présenta son œuvre à la direction des théâtres impériaux. C'était en 1839, et malgré ses efforts, malgré ses instances, il ne lui fallut pas attendre moins de huit ans une réponse définitive, que, sous mille prétextes, on tardait toujours à lui donner. Enfin, le 5 décembre 1847, *Esméralda* faisait son apparition sur le théâtre de Moscou, où elle obtint assez de succès pour que quatre ans après, en 1851, on la représentât au théâtre Alexandra, de Saint Pétersbourg. Il fut même un instant question, sur le désir exprimé par le fameux chanteur Tamburini, de la traduire et de la transporter sur la scène de l'Opéra italien; mais la direction des théâtres impériaux s'y refusa décidément, voulant maintenir la décision antérieurement prise de ne plus laisser se produire sous forme italienne aucune œuvre de compositeur russe.

Esméralda est une œuvre de jeunesse, de style un peu composite, conçue jusqu'à un certain point dans la forme des opéras français de Meyerbeer et surtout de ceux d'Halévy, pour le génie duquel, dit-on, Dargomijsky ressentait une vive sympathie. On ne trouve guère trace d'originalité dans ce premier ouvrage; on en cite pourtant certaines pages comme très vivantes et très bien venues, telles que le curieux et pittoresque épisode du cortège du Pape des fous. On y distingue aussi l'habileté remarquable que déployait déjà Dargomijsky dans sa façon d'écrire pour les voix, habileté que malheureusement il ne savait pas transporter dans l'orchestre. Toutefois ce n'était là, je le

---

(1) C'est pour satisfaire au désir de M.lle Louise Bertin, fille du directeur du *Journal des Débats*, que Victor Hugo s'était décidé, non sans quelque répugnance, à écrire ce livret d'opéra. L'ouvrage fut représenté sur le théâtre de l'Opéra le 14 novembre 1836, avec Adolphe Nourrit, Levasseur et Cornélie Falcon dans les trois rôles principaux. Malgré cette interprétation superbe, malgré le grand nom de Victor Hugo, malgré l'influence immense alors du *Journal des Débats*, l'ouvrage n'eut point de succès et la musique de M.lle Bertin fut jugée très médiocre.

répète, qu'une œuvre de jeunesse, où ne perçait pas encore la future personnalité du compositeur.

A peine avait-il terminé son *Esméralda*, que Dargomijsky s'était mis à écrire un ouvrage moins important, *le Triomphe de Bacchus* sorte de cantate-ballet dont le sujet était emprunté à Pouschkine. Mais cette fois il se heurta, de la part de la direction des théâtres à un refus net et absolu, et ce n'est que quelques mois seulement avant sa mort qu'il eut la satisfaction de voir ce petit ouvrage présenté au public (à Moscou, en 1867). Un peu découragé sans doute il composa alors, dans l'espace de quelques années, une centaine de romances, d'airs, de duos, qu'il publia chez divers éditeurs de Saint-Pétersbourg. Plusieurs de ces romances, remarquables par leur accent et par leur sentiment mélodique, obtinrent de la vogue, et on assure qu'elles firent plus pour sa jeune renommée que n'avait fait son premier opéra.

Cependant, il n'avait pas renoncé à travailler pour la scène. Mais pour y reparaître, il voulut s'inspirer d'un sujet national, et il trouva encore ce sujet dans le riche répertoire de Pouschkine, auquel il emprunta cette fois sa séduisante *Roussalka* (*l'Ondine*). Ce poème étant justement dialogué et se trouvant coupé d'une façon très heureuse pour l'effet théâtral, il n'eut que peu de retouches à lui faire subir pour l'adapter à la scène et travailla même presque partout sur les vers superbes et si imagés de Pouschkine. On dut pratiquer seulement par-ci par-là quelques coupures, en même temps qu'on ajoutait des chœurs et des danses pour compléter l'effet du spectacle. « *La Roussalka*, dit M. César Cui, réunit l'élément dramatique à la couleur fantastique; ce sujet peut être considéré comme excellent pour la scène lyrique, dans son ensemble et dans ses détails. Il ne faut point oublier d'ailleurs que ce poème n'est pas, du moins pour la plus grande partie, l'œuvre d'un librettiste quelconque, soumis au caprice du compositeur, mais bien l'une des créations les plus admirées du plus grand poète qu'ait eu la Russie » (1). Tout le monde connaît la fable poétique et mystérieuse de l'Ondine, qu'on retrouve dans tous les pays du Nord. Elle est évidemment charmante à mettre à la scène, et elle offre au musicien, avec une couleur exquise, des

(1) *La Musique en Russie.*

ıcidents bien propres à exciter chez celui qui est bien doué la plus ıerveilleuse inspiration.

Elle a inspiré Dargomijsky de la façon la plus heureuse, et le ompositeur a écrit sur cette légende adorable une partition qui a endu aussitôt son nom populaire et l'a fait considérer comme le uccesseur direct de Glinka (1). Un critique français qui avait fait, n Russie même, une étude consciencieuse de la musique russe, Gusave Bertrand, en parlait en ces termes: « *La Roussalka* est œuvre le répertoire dans tous les théâtres d'opéra russe, à Pétersbourg, à Moscou, à Kiev, à Odessa. Sans offrir jamais ni le grand souffle géıial ni la vive originalité des opéras de Glinka, celui de Dargonijsky jouit d'une popularité presque égale. Le sentiment dramatique y est sincère et souvent chaleureux, la déclamation récitative très vraie; pour les airs, les duos et trios, les finales, l'auteur ne répuliait nullement les formes traditionnelles de l'opéra franco-italien. Le style est d'un travail consciencieux et ingénieux, qui sent parfois l'école, mais la bonne école: à travers tout cela le tempérament personnel s'affirme assez souvent, comme aussi le sentiment national. C'est, en somme, un excellent opéra ». De son côté, M. César Cui, qui blâme précisément le compositeur d'avoir écrit, « comme tous ses prédécesseurs, des airs, des duos, des trios, des scènes d'ensemble », dans lesquels, selon lui, « se révèle son infériorité », apprécie ainsi la partition de *la Roussalka* (2): — « Sous le rapport dramatique, Dargomijsky atteint à une grande hauteur dans plusieurs scènes de *la Roussalka*. A ce point de vue, la musique de cet opéra se prête à deux subdivisions: le récitatif proprement dit, et, d'après la qualification généralement adoptée, les morceaux détachés. Le récitatif

---

(1) L'ouvrage fut représenté à Saint-Pétersbourg, le 4 mai 1856, sur l'ancien Théâtre-Cirque qui, reconstruit depuis lors, est devenu le superbe Théâtre Marie, la véritable scène nationale.

(2) Comme Wagner, dont ils se défendent pourtant avec ardeur de partager les doctrines, les membres de la « jeune école russe » prétendent proscrire absolument de toute œuvre dramatique tout ce qui peut ressembler à un air, à un morceau, à une cantilène, enfin tout ce qui peut prendre une physionomie particulière et se détacher de l'ensemble. Du récitatif, du récitatif, et encore du récitatif! Hors de là, la musique dramatique n'existe pas pour eux, et l'art retombe dans la barbarie.

de Dargomijsky égale ce qui a été fait de plus beau en ce genre. On y chercherait en vain ces lieux communs, ces phrases de convention, uniformes et ennuyeuses, que le moindre musicien pourra facilement improviser. Pour savoir donner à chaque période, à chaque phrase, le sens musical qui s'y adapte le mieux, pour trouver l'accent mélodique propre à chaque caractère, il faut de hautes facultés spéciales, que Dargomijsky possédait. Chez lui, tous les mots du texte, tous les détails du drame sont comme fondus d'une pièce avec la musique. Il est à présumer que ni le temps ni l'oubli n'atteindront aucun de ces récitatifs mélodiques, aucune de ces phrases accentuées avec tant de vérité, car la vérité ne vieillit pas » (1).

On voit quel enthousiasme excite chez l'écrivain ce récitatif de la *Roussalka*. S'il faut l'en croire, c'est là précisément le point de départ et le signal des doctrines préconisées par la « jeune école russe » en matière de musique dramatique. En quoi le nom et le rôle de Dargomijsky acquièrent une importance exceptionnelle et qu'il faut faire ressortir.

Le moment n'est pas venu encore d'aborder l'historique de cette école. Nous y arriverons bientôt. Mais le dernier ouvrage de Dargomijsky nous amène à effleurer dès maintenant ce sujet. Dans cet ouvrage, *le Convive de pierre*, le compositeur poussera à l'excès l'usage du récitatif ainsi préconisé, c'est-à-dire qu'il en viendra à l'employer exclusivement, et ce pour l'admiration la plus complète des jeunes musiciens qui rêvaient une transformation radicale de l'opéra. « Nous arrivons, dit encore M. César Cui, à la clef de voûte de la nouvelle école d'opéra russe, au dernier ouvrage de Dargomijsky, *le Convive de pierre*. Nous avons déjà pu constater, dans l'analyse de *la Roussalka*, avec quelle vérité Dargomijsky arrive à rendre les situations dramatiques. Pour atteindre ce but, il avait déjà alors rompu avec les formes usitées, et commençait à attacher une très grande importance au *récitatif mélodique*... Peu à peu il se forma un groupe de musiciens qui, par la nature de leur talent et leur manière d'envisager les nouvelles questions de l'art musical, finirent par constituer une nouvelle école d'opéra en Russie. Ces artistes tenaient en grande

(1) *La Musique en Russie.*

stime les récitatifs mélodiques de *la Roussalka.* Dargomijsky se ignit à eux avec enthousiasme, et, bientôt repris du besoin de prouire, il composa son opéra *le Convive de pierre* ».

Tout ceci est une petite histoire qu'il n'est peut-être pas inutile e faire connaître. L'enthousiasme qu'aurait ici montré Dargomijsky eut paraître un peu excessif en la circonstance, d'autant plus que et artiste, pour distingué qu'il fût réellement, n'avait ni l'étoffe ni le empérament d'un chef d'école. La vérité est que le petit groupe de jeunes musiciens alors parfaitement inconnus dont parle M. César Cui et qui comprenait, avec lui-même, Borodine, Moussorgsky, M. Balakireff et un peu plus tard M. Rimsky-Korsakoff, n'était pas fâché de s'abriter sous l'autorité d'un nom déjà presque célèbre. Tous avaient vingt ou trente ans de moins que Dargomijsky, et tous sentaient de quel avantage il serait pour eux de l'avoir en quelque sorte pour porte-drapeau de leurs propres idées, de celles qu'ils avaient l'intention de faire prévaloir et le désir d'imposer au public. Ils se pressèrent autour de lui, réussirent à le circonvenir à force de flatteries, de cajoleries, lui firent croire qu'il n'y avait de salut pour l'art que dans l'excès du procédé dont il avait usé avec sagesse et mesure dans *la Roussalka*, et le poussèrent à outrer l'emploi de ce procédé et à le porter à son extrême limite. Se croyant en effet devenu le prophète d'une nouvelle religion musicale, Dargomijsky se laissa convaincre et finit par céder à leurs conseils et à leurs obsessions. D'ailleurs, déjà fatigué, faible et malade à cette époque, souffrant cruellement d'un anévrisme qui ne devait pas tarder beaucoup à l'emporter, il ne retrouvait pas, en écrivant son *Convive de pierre*, l'inspiration généreuse et chaude qui avait fait la fortune de son œuvre précédente; or, il n'est personne qui ne soit à même de comprendre que pour écrire une partition entière en récitatif, si « mélodique » soit-il, la dépense d'imagination est moindre que lorsqu'il s'agit de faire montre d'idées vraiment musicales et de payer généreusement de son cerveau. Enfin, le poème du *Convive de pierre*, que Dargomijsky avait pris encore à Pouschkine, avait été conçu par celui-ci dans les conditions de la scène dramatique, et non en vue de la scène lyrique; il était, par conséquent, beaucoup trop développé pour cette dernière, et comme le compositeur n'y voulut faire aucun retranchement, pratiquer aucune coupure, il se condamnait, par ce

fait, à se priver lui-même de toute espèce de développement, et se voyait obligé de se cantonner absolument dans ce récitatif qu'on lui conseillait insidieusement.

Dargomijsky, déjà souffrant, je l'ai dit, lorsqu'il entreprit d'écrire la partition du *Convive de pierre*, n'eut pas le loisir d'y mettre la dernière main et mourut avant d'avoir pu l'achever complètement. Ce sont deux de ses « disciples » qui se chargèrent de la mettre au point: M. César Cui se mit en devoir de terminer une scène restée incomplète, et M. Rimsky-Korsakoff orchestra tout l'ouvrage. Celui-ci fut représenté seulement quatre ans après la mort de l'auteur, au mois de Février 1872. Il n'est pas besoin de dire, car le titre l'indique assez, que le sujet du *Convive de pierre* est le même que celui de *Don Juan;* seulement, Pouschkine l'avait traité à sa manière, en y apportant des variantes assez sensibles. Quant à Dargomijsky, il va de soi, du moins je le suppose, que son intention n'était point d'entrer en parallèle et en lutte avec Mozart et son chef-d'œuvre. Il voulait, comme on l'a dit, non pas faire mieux, ce qui était malaisé, mais faire autrement. L'entreprise néanmoins était dangereuse, et, quoi qu'en aient pu dire les tenants de la « jeune école », elle ne fut pas des plus heureuses dans ses résultats. *Le Convive de pierre* fut accueilli avec respect, mais aussi avec froideur par le public, et, en réalité, l'ouvrage n'obtint jamais de succès. Ses admirateurs intéressés s'en consolent en affirmant que le public n'est pas fait pour comprendre de telles œuvres et de telles beautés. L'antienne est connue, et commode le procédé. C'est l'habitude de tous ceux qui ne parviennent pas à plaire à la foule, de s'en prendre à l'inintelligence de celle-ci. Il est inutile d'insister sur ce point.

En résumé, la carrière dramatique de Dargomijsky, quoique peu féconde, puisqu'elle ne comprend que trois ouvrages, offre ce fait singulier qu'elle présente aussi trois phases distinctes. Dans le premier de ces ouvrages, *Esméralda*, le compositeur emprunte son style aux formes consacrées de l'opéra occidental. Dans le second, *la Roussalka*, il s'efforce, parfois avec bonheur, de marcher sur les traces de son compatriote Glinka, et sa musique prend un caractère incontestablement national. Enfin, dans *le Convive de pierre*, il répudie avec éclat ses deux premières manières pour en adopter une troisième qui n'aboutit pour lui qu'à un résultat médiocre. Pour tout dire, et en ce

qui concerne le grand public, Dargomijsky reste et restera l'auteur de *la Roussalka*, ce qui suffit sinon à sa gloire, le mot étant peut-être trop grand pour lui, du moins à sa très légitime renommée. Il a, par cet ouvrage, suivi la voie si noblement tracée par Glinka, et il l'a fait avec un talent que nul ne saurait contester. C'est là son titre à l'estime et à la reconnaissance de ses compatriotes (1).

Séroff, qui occupe un rang important dans l'histoire de la musique russe contemporaine, le doit moins peut-être à son talent de compositeur qu'au rôle très actif, très turbulent même, qu'il a joué dans le mouvement artistique de ce siècle. Producteur de second ordre (mais dont pourtant on ne saurait, sans injustice, méconnaître la valeur), mais esprit spéculatif et très élevé, particulièrement porté à la critique et aidé par un tempérament essentiellement batailleur, il s'est mêlé avec ardeur, avec passion, avec fureur, pourrait-on dire, à toutes les querelles, à toutes les controverses qui s'élevaient chaque jour sur le terrain musical, et il a dû à cette passion qu'il apportait en toutes choses, et surtout aux choses de la musique, un renom supérieur sans doute à celui qu'auraient pu lui valoir ses seules œuvres musicales. Écrivain exercé, critique acerbe, polémiste redou-

(1) Dargomijsky avait entrepris encore un autre opéra, *Rogdana*, du genre fantastique, mais qu'il abandonna presque aussitôt, et dont on ne connaît guère que deux chœurs. Il faut citer de lui trois fantaisies comiques pour orchestre: le *Kazatchok*, danse petite-russienne, une *Fantaisie Finnoise*, et *Baba-Yaga* (morceau intitulé aussi: *Du Volga à Riga*), ainsi qu'une *Tarentelle slave*, pour piano à trois mains. Quant à ses romances, qui sont fort nombreuses, j'ai déjà dit que la plupart sont remarquables et qu'elles ont beaucoup contribué à la réputation de leur auteur.

table, conférencier infatigable, toujours et de toutes façons sur la brêche, prêt en tout temps à l'attaque et à la riposte, il a forcément attiré l'attention sur lui de diverses façons, et, en somme, il a droit à une place à part dans l'histoire du mouvement musical qui s'est produit avec tant d'éclat en Russie au cours de ces cinquante dernières années.

Séroff était fils d'un avocat (1). Dès ses plus jeunes années il donna les preuves d'une rare intelligence et d'aptitudes très diverses, étudiant l'histoire naturelle, apprenant avec une étonnante facilité les langues étrangères (outre le latin et le russe, il parlait couramment le français, l'anglais et l'italien), montrant un goût prononcé pour le théâtre, s'exerçant au dessin, et enfin, par-dessus tout, adorant la musique. Il apprit d'une vieille demoiselle, sa parente, les premiers éléments de l'exécution au piano, mais n'eut point, à proprement parler, d'éducation musicale. Un de ses compatriotes, qui fut son ami après avoir été l'objet de ses critiques, M. W. de Lenz, l'auteur du livre fameux: *Beethoven et ses trois styles*, a dit à ce sujet, dans une rapide étude consacrée à Séroff:

En 1834, le père de Séroff fit entrer son fils à l'École de droit de Saint-Pétersbourg. Il en sortit en 1840, avec un numéro d'honneur, le deuxième, et entra aussitôt au département du Sénat. A l'École, Ch. Schuberth lui avait donné des leçons de violoncelle; il ne continua point cet instrument. La vieille demoiselle au piano et Schuberth, voilà donc tout son enseignement musical; le reste, il le fit lui-même. Dès sa sortie de l'École, Séroff passa sa vie dans les livres de théorie musicale, en toutes langues, de tous les temps, depuis les Bach, les Kirnberger, les Albrechtsberger, les Fürck, les Catel, les Marck, en écrivant pour son usage la critique des ouvrages, qu'il trouvait tous insuffisants, beaucoup trop peu philosophiques. Il exceptait bien un peu le livre de Marck. Il était en proie à la pensée de fonder une théorie plus simple, mieux assise. Plus il avançait dans cet immense labeur, plus il négligeait son service au Sénat. Il fut transféré en Crimée, en qualité de vice-président d'un tribunal de justice. « J'écrivais de petites fugues pendant les rapports, — me disait-il, — de jolies petites fugues. Un jour qu'il s'agissait du vol d'un cheval, on voulut avoir mon opinion;

---

(1) Alexandre Séroff, né à Saint-Pétersbourg en 1820, mourut subitement en cette ville le 1er Février 1871.

répondis que je n'avais absolument rien entendu, et levai la séance. Je travaillais alors à mon premier opéra, *une Nuit de Mai;* je l'ai brûlé, il était rrible! » Séroff quitta la carrière judiciaire, au plus grand désespoir de son re, et revint à Saint-Pétersbourg, où nous l'avons rencontré censeur avec un itement des plus modiques (1).

La façon toute pratique et toute solitaire dont il fit l'étude de la éorie musicale développa dans de larges proportions, chez Séroff, a sens critique dont il possédait le germe, dit-on, à un haut degré. ais aussi peut-on croire que cet enseignement tout personnel troubla n peu l'équilibre de ses puissantes facultés musicales. En effet, éroff, qui était un ardent admirateur des œuvres les plus abstraites e la dernière manière de Beethoven et un sectateur acharné des octrines de Richard Wagner (après s'être montré d'abord leur adersaire impitoyable), semblait trouver dans Beethoven ce que d'autres chercheraient en vain: un souvenir des anciens modes grecs! et il était pris pour ceux-ci d'un tel amour qu'il rêvait une transforation de la gamme moderne à leur profit, et qu'il les aurait vontiers transportés à la scène.

Quoi qu'il en soit, Séroff songea, avant même de penser à aborder a scène comme compositeur (car il ne s'y prit que sur le tard, et quarante ans passés), à répandre ses idées et ses opinions sur la ausique à l'aide de la plume et de la parole. Devenu censeur à la oste de Saint-Pétersbourg pour les journaux étrangers, il n'était pas ellement absorbé par ses fonctions qu'il ne trouvât le temps de 'occuper sérieusement des questions qui l'intéressaient et lui tenaient cœur. Il commença par publier dans une revue, *le Panthéon*, une érie de lettres polémiques destinées à réfuter les idées répandues par son compatriote Oulibicheff dans sa *Nouvelle Biographie de Mozart*, puis une importante brochure dans laquelle il combattait les théories émises par son autre compatriote, M. W. de Lenz, dans le livre intitulé *Beethoven et ses trois styles* (1853). Tout cela pour la plus grande gloire de la dernière manière de Beethoven. Séroff collabora aussi à plusieurs autres journaux russes, donna d'assez nombreux articles de critique au *Journal* (français) *de Saint-Pé-*

(1) *Le Guide musical* (de Bruxelles), 1er Novembre 1877.

tersbourg, et fut de 1856 à 1860 l'un des principaux collaborateurs, sinon même le directeur d'une feuille spéciale, la *Revue théâtrale et musicale*. Simultanément, il mettait sa parole au service de l'art qu'il adorait. C'est ainsi que, dans le cours des hivers de 1858 et 1859, il donna, dans l'une des salles de l'Université, une série de dix conférences historiques et esthétiques sur la théorie de la musique, qu'au printemps de 1864 il reprit ces séances en s'attachant cette fois au drame musical, qu'en 1865 il fit, au Conservatoire de Moscou, six conférences sur le même sujet, et qu'enfin, au mois de Janvier 1870, il consacra encore, dans la salle du Club des artistes à Saint-Pétersbourg, six séances à l'étude du développement de l'opéra.

Mais Séroff, en tant que critique, n'était ni tendre ni endurant. Très entier dans ses idées (bien qu'il lui arrivât parfois de se contredire lui-même), avec cela querelleur et poussé par nature à la contradiction, peu ménager dans ses expressions, toujours prêt à porter des coups quitte à en recevoir lui-même, il eut, au cours de sa carrière, des démêlés avec tous ses confrères. « Il n'est pas, écrivait de Saint-Pétersbourg Gustave Bertrand, il n'est pas d'écrivain musical russe avec qui Séroff n'ait soutenu des polémiques enragées et tournant à tout moment à l'invective. Il est permis de supposer que la bile n'en était pas seule coupable, et que le calcul y était pour quelque chose. Ce n'est pas la première fois qu'on aura vu des débutants casser les vitres pour forcer l'attention publique, et de plus illustres que Séroff ont procédé de même. Weber, critique, secouait vertement l'auteur de la Symphonie avec chœurs avant de devenir lui-même l'auteur du *Freischütz*. Schumann démolissait aussi les temples de ses aînés, croyant surélever les fondations de sa chapelle. Wagner a porté ce talent d'invective au dernier degré du lyrisme avoisinant le délire... Séroff se considérait non seulement comme le premier, mais comme le seul critique russe; il ameuta tous ses confrères contre lui et leur fit tête; d'autre part, il passait au fil de la critique la plus dédaigneuse toutes les autorités musicales de l'Occident; à l'instar des Allemands de la nouvelle Allemagne, il accablait, ou croyait accabler l'auteur de *Robert le Diable* et des *Huguenots;* Meyerbeer, selon lui, n'était qu'un charlatan, ses opéras ne seraient qu'un feu de paille, etc. » (1).

---

(1) *Le Nord*, 24 Novembre 1874.

Et ce qu'il y a de curieux, c'est que, je l'ai dit, Séroff se démenait et se contredisait lui-même avec un aplomb et un sang-froid imperturbables. En voici un exemple. En 1856, dans le *Messager des théâtres et de la musique*, journal fondé et dirigé par Maurice Rapaport, il écrivait en toutes lettres que Liszt et les autres adeptes de Wagner ne savaient ce qu'ils disaient en considérant comme des chefs-d'œuvre les opéras de ce dernier. « Ce ne sont, ajoutait-il, que les œuvres tourmentées, les productions d'un dilettante, doué de talent, il est vrai, mais qui sans doute n'aura point pu achever ses études. L'impression générale causée par les œuvres de Wagner, c'*est un ennui insupportable* ». Il disait encore que, dans ses ouvrages, l'élément mélodique *est très faible*, et que la majeure partie de sa musique n'est qu'une *psalmodie assommante*, greffée sur une harmonisation désagréablement originale et une orchestration prétentieuse *à la Meyerbeer ou à la Berlioz*. Or, dans le même journal, deux ans plus tard, à la date du 30 Juillet 1858, Séroff, ayant à parler de nouveau de Wagner, déclarait qu'il faut être *complètement idiot* en musique pour ne pas sentir *les effluves de la vie*, *de la poésie et de la beauté* qui coulent à pleins bords de ses œuvres lyriques. Et il ajoutait, avec une emphase dénuée de politesse: « Que le crétinisme cesse donc d'exercer sa rage impuissante contre l'œuvre immortelle de Wagner ». Il faut avouer que si sa critique brillait par une qualité, ce n'est toujours pas par la tenue dans les idées (1).

C'est sous l'empire de ces dernières opinions émises sur Wagner, de l'enthousiasme exubérant qui remplaçait si rapidement chez lui les sentiments antérieurement exprimés avec tant de dédain, que Séroff se sentit enfin piqué de l'aiguillon du théâtre. Au cours de l'hiver de 1860, M^me^ Adélaïde Ristori, l'admirable tragédienne italienne, était allée donner avec sa troupe une série de représentations à Saint-Pétersbourg, et se faisait surtout applaudir dans la *Giuditta* de Giacometti, qui lui valut un triomphe éclatant. Séroff, ébloui et comme subjugué par le talent que déployait la grande artiste dans cet ouvrage, vit dans ce sujet biblique de *Judith* celui d'un poème

---

(1) Au moment où je corrige les épreuves de ce travail, j'apprends qu'on vient de publier à Saint-Pétersbourg, en quatre volumes, le recueil des écrits et des études critiques de Séroff sur la musique.

excellent pour la musique, et résolut de s'en emparer à son tour en le transportant sur la scène lyrique. Suivant l'exemple que lui donnait Wagner, devenu son modèle de prédilection, il voulut, lui aussi, écrire les paroles en même temps que la musique de l'opéra qu'il rêvait, et il se mit aussitôt à l'œuvre. Toutefois, il ne traça pas seul son scenario, et se fit aider dans ce travail par un poète italien; mais ensuite il en écrivit les vers, qui, en quelques endroits, furent retouchés et parfois récrits par un poète habile nommé Maïkof (1). Puis enfin, il s'occupa de sa partition. Plus influent sans doute et plus heureux que ne l'avait été naguère Dargomijsky, il eut la chance, son œuvre une fois terminée, de la voir accepter sans retard par la direction de l'Opéra russe, et sa *Judith* fut représentée sur ce théâtre au mois de Juin 1863, avec Sariotti et Mme Bianchi dans les deux rôles principaux.

« Le style de Séroff dans *Judith*, a dit M. César Cui, est un reflet de celui de Wagner dans la période de *Lohengrin* ». Et encore: « Séroff a écrit son premier opéra en se modelant aussi strictement que possible sur les opéras de Wagner, sans toutefois sacrifier complètement à l'orchestre l'indépendance de la partie vocale, comme le fait le compositeur allemand. Un semblable procédé ne conviendrait jamais à un musicien russe; Séroff, lui aussi, le considérait comme défectueux ». La partition de *Judith* est en son ensemble très inégale et présente, à côté de pages colorées et brillantes, un peu plus de non-valeurs qu'il ne faudrait. Néanmoins, si l'on songe que c'est la la première œuvre, et surtout la première œuvre scénique du compositeur, il y a lieu de s'étonner qu'elle soit tracée avec tant de hardiesse et de sûreté, et je crois qu'on trouverait malaisément un autre artiste révélant à son début une telle habileté. Si la partition de *Judith* laisse une large place à la critique, on en peut citer pourtant, avec les éloges qu'ils méritent, un certain nombre de morceaux: au premier acte, qui ne manque pas de couleur, mais qui est un peu trop vide d'idées, une prière d'un bel effet; au second, un long monologue de Judith, d'une réelle beauté, suivi malheureusement de

---

(1) Séroff, en publiant le livret de *Judith*, a très honnêtement marqué entre guillemets les vers de Maïkof, après l'avoir remercié dans sa préface.

cènes dont les récitatifs pâteux et lourds ne commandent guère intérêt; au troisième, la marche triomphale d'Holopherne, page symhonique d'une rare puissance et d'un grand effet, le double chœur éminin des odalisques, qui est charmant avec ses rythmes curieuement brisés, et des danses d'un tour plein de grâce; ici encore, nalheureusement, de longues mélopées récitatives, sans accent et sans ntérêt aucun, alanguissent l'action jusqu'au chœur final. Le quatrième acte offre un beau *cantabile* de Judith, des airs de danse, dont quelques-uns accompagnés de chant, plus heureux peut-être encore que les précédents, et un air farouche et viril d'Holopherne, sorte de chant de guerre plein de caractère écrit sur ces paroles: « Nous marchons dans le désert brûlant; nos poitrines respirent du feu; un cheval s'abat, un chameau succombe; seuls, les vaillants avancent au fond du désert; une ville dorée apparaît à l'horizon bleu; une armée nous barre le passage. Au combat! Il y a de belles femmes là-bas, dans cette ville pavée d'or. Brisons tout sous les pieds de nos chevaux, et puis dans la cité nous coucherons en rois ». Il n'y a pas grand'chose à dire du reste.

A tout prendre, et quoique la valeur en fût secondaire, *Judith* était une tentative intéressante, venant d'un musicien qui paraissait pour la première fois à la scène. Aussi fut-elle accueillie sinon avec chaleur, du moins avec attention et sympathie. Nous avons vu que Séroff avait conçu cet ouvrage sous l'influence des doctrines wagnériennes (il venait de faire un voyage en Allemagne, où il avait connu Liszt et Wagner). Sa volonté de les mettre en pratique était très nette, et il s'en expliquait très nettement aussi, tout en se promettant d'écrire une autre œuvre dans une autre manière. A quelqu'un qui lui demandait pourquoi, pour son début sur la scène russe, il avait fait choix d'un sujet biblique au lieu de prendre un sujet national:

— Je n'ai pas voulu, répondit-il, paraître marcher sur les traces de Glinka.

Et comme son interlocuteur s'étonnait qu'il n'eût pas hésité pourtant à imiter Wagner:

— C'est bien différent! répliqua-t-il. Wagner est presque inconnu chez nous. Eh bien, on apprendra à le connaître, ne fût-ce que d'après le style de *Judith*. Puisque ce genre est nouveau ici, il ne

saurait prêter à des comparaisons, tandis que les allures de Glinka eussent été reconnues aussitôt. Je ne voulais pas passer par les fourches caudines: le parallèle aurait pu tourner à mon désavantage. Du reste, je me propose de composer un autre opéra sur un sujet national, dès que j'aurai trouvé des tournures de phrases *sui generis* qui ne permettront pas de me confondre avec les imitateurs de Glinka.

Cet ouvrage, auquel il songeait déjà, il ne perdit pas de temps pour l'écrire, car il fut représenté deux ans et demi seulement après *Judith* et sur le même théâtre, au mois de Novembre 1865. Celui-ci était en cinq actes aussi, et avait pour titre *Rognéda*. Il en avait pris le sujet dans les annales nationales, c'est-à-dire dans un épisode lointain et un peu confus de l'histoire russe, l'époque de la conversion du peuple au christianisme. Comme pour *Judith*, il s'était fait encore son propre poète, et il était lui-même l'auteur du texte de son drame.

On a dit que Séroff s'était donné pour tâche principale, dans *Rognéda*, de faire contraster l'élément païen avec l'élément chrétien. C'est effectivement sur cette opposition constante des deux éléments qu'a porté tout l'effort du compositeur, et c'est là que réside surtout l'effet voulu de la musique. Un de mes confrères français a caractérisé ainsi l'œuvre et ses tendances:

..... Dans l'opéra de *Rognéda*, nous avons pu constater d'étranges contrastes de styles différents, reliés ensemble par une volonté toute-puissante, mais non fondus. S'agit-il d'exprimer les passions inquiètes de Rognéda et de Rouald, voici les procédés tourmentés du wagnérisme qui prédominent. S'agit-il de mettre en scène les divertissements d'une cour primitive, le style aussitôt se fait très simple d'harmonie, très clair de mélodie et très carré de rythmes. Toutes les fois que reviendra l'élément chrétien, le style imitera très exactement les allures spacieuses de la musique d'église; quelques affectations d'archaïsme se feront remarquer dans certains passages religieux ou populaires; puis, tout redeviendra facile, pur et gracieux pour les chansons des femmes du *terem*... On peut dire que ces manières diverses se plaquent trop distinctement sur telles ou telles régions de l'œuvre. On ne songe pourtant pas à se plaindre des disparates, parce que chacune des nuances est toujours employée à propos: l'unité d'inspiration résulte de cette application constante à tirer sincèrement la musique du drame même. C'est l'idéal, en effet, que doit se proposer tout compositeur dramatique;

ais il ne faut pas que l'effort et la préméditation se trahissent. Or, en écoutant
drame lyrique de *Rognéda*, on se sent en face d'une œuvre inspirée sans doute,
ais encore plus voulue qu'inspirée. Telle est l'impression générale (1).

Un fait à remarquer aussi dans la partition de *Rognéda*, c'est,
rec l'emploi de certains motifs d'un caractère vraiment national,
introduction par endroits d'une harmonie qui rappelle les tonalités
régorienne et populaire issues de la musique antique. Séroff a obtenu
ar-là quelques effets curieux. Constatons du reste que *Rognéda* fut
cueillie par le public avec une sympathie beaucoup plus vive que
udith. L'ouvrage fit sensation, à ce point que l'empereur voulut,
n lui accordant sur sa cassette une pension annuelle de 1200 roubles,
écompenser l'auteur de son effort et de son succès.

Séroff écrivit encore un troisième ouvrage, *Vrajiè Sila* (titre qu'on
raduit sous celui de *la Force maligne*, ou encore *le Pouvoir du
Diable*), dont il avait emprunté le fond à une comédie d'Ostrowski
t qu'il avait divisé en quatre actes. Mais il n'eut pas le temps de
'occuper de la représentation de cet opéra, qui ne fut livré au public
u'après sa mort. Celui-ci se rapprochait jusqu'à un certain point,
ans sa forme, des tendances de la jeune école musicale russe; aussi
M. César Cui, l'historiographe assermenté de cette dernière, n'est-il
as pour lui sans quelque indulgence, bien que son succès paraisse
voir été médiocre.

Au reste, je ne crois pas sans intérêt de rapporter ici le jugement
général que porte M. Cui sur le talent de Séroff, auquel il distribue
doses à peu près égales le blâme et l'éloge: — « C'est principa-
ement, dit-il, aux scènes de mœurs populaires que Séroff sait donner
le la couleur et de la vie. Son intelligence, ses lectures et un avan-
tageux emploi des mélodies nationales l'ont bien servi de ce côté.
Toutes les scènes populaires de ses opéras sont d'un coloris vrai et
plein de naturel. Dénuées parfois d'intérêt musical, elles n'en sont
pas moins d'une justesse de ton qui monte sans peine l'imagination
de l'auditeur au diapason du lieu et des épisodes qui se déroulent
à ses yeux. Il en résulte que les morceaux les mieux réussis dans

(1) Gustave Bertrand, *Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique* (1872).

les opéras de Séroff sont, en général, les chœurs, les chansons et l
danses ». Et plus loin : — « A proprement parler, Séroff n'a pas bea
coup fait progresser l'opéra russe. Il y a introduit un orchestre tr
sonore et très brillant, mais bien moins élégant que celui de Glink
il l'a enrichi de quelques peintures réalistes et caractéristiques d
la vie du peuple. Si on ajoute à cela les efforts nombreux qu'il
faits pour se rapprocher de la vérité expressive, tant pour la for
que par le fond (dans *Judith*, en prenant pour modèle l'œuvre d
Wagner, et dans *la Force maligne*, en suivant d'aussi près que pos
sible le courant de la nouvelle école russe), on verra que son œuv
mérite considération, et que, parmi les musiciens de second ord
il a et il conservera une place distinguée dans l'histoire du dév
loppement de l'opéra russe » (1).

En dehors du théâtre, Séroff n'a pas écrit autre chose qu'un *Stab Mater*. On connaît de lui quelques morceaux d'un opéra comme avant *Judith*, mais bientôt abandonné et resté inachevé.

Avant de terminer la première partie de ce travail, il me fa dire quelques mots d'un compositeur qui, s'il n'a pas exercé d'in fluence sur le sort et sur les progrès de la musique russe, n'en éta pas moins vraiment distingué, et a droit à une mention particuliè en sa qualité d'auteur du chant national russe. Je veux parler d général Lvoff et de son hymne fameux : *Bojé*, *Tsariakhrani (Die protège le Tsar)*, que les circonstances ont rendu si populaire e France en ces dernières années (2).

---

(1) *La Musique en Russie.*

(2) Alexis-Théodore Lvoff, né le 25 Mai 1799 à Réval, en Esthonie, est mor le 28 Décembre 1870, dans son domaine du gouvernement de Kowno.

Il serait peut-être injuste de passer aussi sous silence un artiste non rus mais qui se fixa et mourut en Russie, le compositeur Dütch, auquel M. Cés Cui a consacré les lignes que voici : — « La Russie n'était que le pays d'ado tion de Dütch, né à Copenhague ; il vint s'établir à Pétersbourg en 184 e mourut en 1863. Il avait été élève de Mendelssohn au Conservatoire de Leip Pendant tout le cours de sa vie laborieuse, il n'éprouva que déboires et chagri qu'insuccès et déceptions. Il fut obligé, pour vivre, tantôt de se faire chef d'u harmonie militaire, tantôt de conduire l'orchestre d'un jardin public. D'incessant déplacements, un travail hors de proportion avec ses forces, la misère enfin s réunirent pour entraver le développement de sa carrière de compositeur, ébra lèrent en même temps sa santé et hâtèrent sa mort. En 1860, le public d

Fils d'un artiste lui-même fort distingué, Théodore Lvoff, qui fut maître de la chapelle impériale et auquel il devait être appelé à succéder, Alexis Lvoff avait montré dès son plus jeune âge de rares aptitudes musicales. De très bonne heure il devint un violiniste fort habile, et il étudia la composition surtout à l'aide d'une lecture assidue et attentive des œuvres des grands maîtres. « Tous les moments de liberté que lui laissaient ses devoirs du service de l'État, a dit de lui Fétis, où il était entré fort jeune, suivant l'usage établi dans la noblesse russe, il les consacrait à l'art pour lequel il se sentait une passion invincible. C'est ainsi qne par des travaux persévérants pendant plus de trente ans, M. Lvoff s'est fait une juste réputation de violoniste et de compositeur. Servant honorablement son souverain et son pays, il parvint par degrés au rang de général major, et l'empereur Nicolas, ayant apprécié son mérite dans la musique, lui confia, en 1836, la place de directeur de la chapelle impériale. En 1840, M. Lvoff a visité Paris et Leipzig, et il s'y est fait connaître avantageusement comme violoniste et comme compositeur ». On connaît de Lvoff plusieurs ouvrages dramatiques: *le Bailli de village*, en trois actes, sur texte russe, représenté à Saint-Pétersbourg; *Bianca e Gualtiero*, opéra italien, aussi à Saint-Pétersbourg; *Ondine*, opéra féerique en trois actes, sur texte allemand, représenté à Vienne en

---

Saint-Pétersbourg fit connaissance avec son opéra *la Croate*, qui n'eut que sept représentations. Ce n'est pas là sans doute une chute décisive au théâtre russe: les opéras qui tombent pour ne plus se relever ne sont pas joués plus de trois fois. Cependant, il faut bien convenir que c'est un insuccès; et on ne peut que le regretter, car il y a dans cet ouvrage les preuves d'un talent remarquable. A la vérité, on peut reprocher à Dütch une absence assez fréquente d'originalité, de personnalité musicale: sous le rapport de la forme, *la Croate* est écrite plus ou moins sur des modèles universellement connus; à certaines pages il n'est pas difficile de reconnaître tantôt l'influence de Meyerbeer, tantôt celle de Mendelssohn; plusieurs thèmes sont empruntés aux rapsodies hongroises de Fr. Liszt. Nonobstant ces réminiscences, il est impossible de méconnaître les belles qualités de cette œuvre, l'entrain, l'esprit vivace qui courent d'un bout à l'autre de la partition, le bon goût, la saine conception artistique qui a présidé à son ordonnance, le charme séduisant de sa brillante orchestration. Le talent de Dütch n'est certainement pas de nature à être divinisé; son opéra n'a point fait progresser l'art lyrique; mais s'obstiner à ignorer cette œuvre charmante, c'est faire preuve de parti-pris. Elle ne méritait point le dédain du public, elle mérite encore moins l'ostracisme des musiciens ». Dütch mourut non à Saint-Pétersbourg, comme le croit et le dit M. César Cui, mais à Francfort-sur-le-Mein.

1846; *la Brodeuse,* en un acte, sur texte russe, représenté à Saint-Pétersbourg. On doit aussi à Lvoff un *Stabat Mater*, six Psaumes et 28 chants détachés composés pour le service des chantres de la chapelle, trois Fantaisies pour violon avec orchestre et chœurs, dont une sur des thèmes de chansons de soldats russes, et un assez grand nombre de compositions instrumentales ou vocales moins importantes. Il a publié aussi, en onze volumes in-4°, un recueil immense des chants antiques de toutes les parties de l'office divin du rit grec de Russie, harmonisés à quatre parties sur le texte slave.

Mais ce qui a rendu surtout populaire par toute la Russie le nom de Lvoff, c'est sa composition de l'Hymne national russe, dont il a raconté lui-même en ces termes l'enfantement dans ses *Mémoires:*

J'accompagnais en 1833 l'Empereur Nicolas dans son voyage en Prusse et en Autriche. De retour en Russie, je fus informé par le comte de Benkendorf que le souverain, regrettant que nous autres Russes nous n'eussions pas d'hymne national, et fatigué de l'air anglais qui y avait suppléé pendant de longues années, me chargeait d'essayer d'écrire un hymne russe.

Le problème me parut extrêmement difficile et sérieux. En me rappelant l'hymne britannique si imposant: *God save the King*, le chant français si plein d'originalité, et l'hymne autrichien dont la musique est si touchante, je sentais et je comprenais la nécessité de faire quelque chose de fort, de grand, d'émouvant, de national, pouvant retentir dans une église, dans les rangs de l'armée, au milieu d'une foule populaire, accessible à tout le monde, depuis le savant jusqu'à l'ignorant. Cette pensée m'absorbait, les conditions du travail dont j'étais chargé me rendaient perplexe.

Un soir, rentrant très tard chez moi, je composai et écrivis en quelques instants la mélodie de l'hymne. Le lendemain, j'allai chez Joukovsky pour lui demander les paroles; mais il n'était pas musicien et eut beaucoup de mal à les adapter à la conclusion mineure de la première cadence de la mélodie.

J'annonçai enfin au comte de Benkendorf que l'hymne était prêt. L'Empereur voulut l'entendre et vint (le 23 Novembre 1833) à la chapelle des chantres de la Cour, accompagné de l'Impératrice et du grand-duc Michel. J'avais réuni le chœur complet des chantres, renforcé de deux orchestres.

Le souverain fit répéter plusieurs fois l'hymne, voulut l'entendre chanter sans accompagnement, puis le fit exécuter par chaque orchestre séparément et par tous les exécutants réunis. Sa Majesté me dit alors en français: *Mais c'est superbe!* et elle ordonna séance tenante au comte de Benkendorf d'informer le ministre de la guerre que l'hymne était adopté pour l'armée. Cette mesure fut

promulguée le 4 Décembre 1833. La première audition publique de l'hymne eut lieu le 11 Décembre 1833 au Grand-Théâtre de Moscou. L'Empereur paraissait vouloir soumettre mon œuvre à l'appréciation du public de Moscou. Le 25 Décembre, l'hymne retentit dans les salles du Palais d'Hiver, à la cérémonie de la bénédiction des drapeaux.

Le souverain voulut bien m'accorder, comme témoignage de sa satisfaction une tabatière en or enrichie de brillants, et Sa Majesté ordonna en outre que les mots: *Dieu protège le Tsar*, seraient placés dans les armoiries de la famille Lvoff (1).

C'est à son hymne, dont le caractère est vraiment noble, imposant et majestueux, que Lvoff doit son incontestable popularité. Son talent indiscutable n'a apporté d'autre part, je l'ai dit, aucun élément particulier pour le progrès de la musique russe. Nous avons vu que celle-ci doit son émancipation à Glinka, que les travaux de Dargomijsky, en continuant l'œuvre du grand initiateur, ont contribué à l'affermir, et que Séroff lui-même n'a pas été sans quelque influence sur le mouvement des idées dans le sens national. Nous allons entrer maintenant dans la période contemporaine, d'une part avec Rubinstein et Tschaïkowsky, que leur intelligence très vive portait à ne pas briser complètement et d'une façon absolue avec le traditiona-

(1) Voici, relative à une exécution assez curieuse de l'hymne de Lvoff, une note que j'emprunte à la *Gazette musicale* du 24 Août 1856:

« L'hymne populaire russe, par Lvoff, sera chanté à trois reprises différentes lors du couronnement de l'Empereur, pendant le feu d'artifice qui représentera successivement l'image des tsars Pierre le Grand, Nicolas et Alexandre II. La première fois, l'hymne sera exécuté par un chœur composé de 1000 voix; la seconde fois, par tous les chœurs réunis et les corps de musique militaire; et la troisième fois, avec accompagnement de canons, que l'on fera partir moyennant un appareil électro-galvanique ».

Voici, d'autre part, la traduction française des paroles de l'hymne russe:

Dieu, protège le Tsar!
Fort, puissant,
Règne pour notre gloire.
Règne pour la terreur des ennemis,
Tsar orthodoxe!
Dieu, protège le Tsar!

Comme dernier renseignement intéressant, j'ajoute que l'illustre auteur de *Faust* et de *Mireille*, Charles Gounod, a écrit sur le motif de l'hymne de Lvoff une Fantaisie pour piano-pédalier avec orchestre.

lisme occidental, dont ils reconnaissaient aisément les qualités d'expérience et d'éducation, de l'autre avec les membres de la « jeune école russe », un peu trop orgueilleuse sans doute et douée d'une conscience excessive de sa valeur, mais dont l'originalité est évidente et qui, avec les concessions que le public et les circonstances l'obligeront à faire et lui imposeront en quelque sorte malgré elle, prépare à l'art national une ère brillante et dont on ne saurait mesurer encore ni l'importance ni l'étendue.

Deuxième Partie.

I.

Deux indépendants. Antoine Rubinstein. — Pierre Tschaïkowsky.

Avant de parler du groupe d'artistes que j'ai signalé dans le chapitre précédent, ce groupe qui prend lui-même le nom de « jeune école russe » et qui comprend les noms de Borodine et de Moussorgsky, de MM. César Cui, Balakireff et Rimsky-Korsakoff, lesquels affectent le dédain le plus magnifique pour tout être qui se permet d'avoir des idées personnelles et de ne pas suivre leur courant, il me faut faire connaître les deux musiciens qu'ils accablent surtout de leur mépris, et qui sont précisément la plus grande gloire et le plus grand honneur de la Russie musicale contemporaine. Les deux nobles figures de Rubinstein et de Tschaïkowsky surgissent en effet, mâles et fières, au-dessus de leurs émules et de leurs rivaux, qu'elles dominent de toute leur hauteur, et, quoi qu'en puissent dire ceux-ci, ce sont elles qui personnifient l'art actuel dans son éclat le plus incontestable et le plus radieux. Quel que soit le talent d'ailleurs indiscutable d'un Borodine, d'un Moussorgsky, d'un Rimsky-Korsakoff, talent auquel il serait injuste de ne point rendre hommage, il faut bien admettre qu'il pâlit devant le tempérament vigoureux, original, plein de puissance et de générosité des deux grands artistes dont la perte récente a été pour la Russie comme une sorte de deuil national. Tous deux doués par la nature d'une façon merveilleuse, tous deux travailleurs acharnés, tous deux producteurs infatigables, s'af-

mant dans tous les genres et les abordant tous comme en se jouant avec le même bonheur, écrivant tour à tour des opéras, des ballets, s symphonies, des quatuors, des mélodies vocales, de grandes compsitions instrumentales, ils semblent avoir reculé les bornes de ıctivité humaine, et si leur œuvre est inégal, il est tellement ›mbreux, tellement varié, si remarquable d'ailleurs en son ensemble, ı'on peut pardonner quelques faiblesses à ces deux créateurs si uvent heureux et qui méritent l'admiration et comme la reconıissance de tout ce qui a le sentiment vrai de la beauté, de la randeur et de la noblesse dans l'art. Je les qualifie l'un et l'autre '« indépendants, » parce que, à l'encontre des membres de la préendue « jeune école russe, » ils se sont toujours peu souciés des héories préconçues, ont fui les petites sectes et les petites chapelles, 'ont jamais voulu s'enrégimenter, et, confiants dans leur génie, se ont bornés à éclairer la route et à marcher droit leur chemin, un hemin qui les a conduits ensemble à la renommée et à la gloire.

Parlons d'abord de 'aîné des deux, d'Antoine Rubinstein, qui ne fut pas seulement un compositeur de premier ordre, mais aussi, on peut le dire, l'un des plus grands virtuoses de ce siècle, et des plus extraordinaires. Il me semble le voir encore, lorsqu'il vint, il y a quelque dix ans, pour la dernière fois se faire entendre en France. Un corps d'Hercule, la poitrine vaste et développée, les épaules larges et puissantes, la charpente solide, la face carrée, sans barbe ni moustaches, le front haut et saillant, la chevelure noire et épaisse, le nez fort, la bouche sensuelle, les yeux enfoncés dans l'orbite et dont

Rubinstein à l'âge de onze ans.

le regard, quoique pénétrant, semblait un peu vague et indécis, toute la physionomie d'un vrai slave, avec la bonté peinte sur la figure, — tel était, au physique, ce pianiste incomparable, qui émerveilla les deux mondes, et qui était surtout apprécié chez nous, où il revenait toujours avec joie, parce qu'il s'y sentait vraiment compris et justement admiré. Un virtuose étonnant d'ailleurs, prodigieux, colossal, aux facultés les plus diverses, aux qualités les plus opposées, joignant la grâce à la vigueur, l'élégance à la force, supérieur en toutes choses, apte à tous les styles, et qui procurait à ses auditeurs des émotions inoubliables. Que Rubinstein s'attaquât à Beethoven ou à Weber, à Schubert ou à Mendelssohn, à Field ou à Hummel, à Schumann ou à Moscheles, à Liszt ou à Chopin, c'était, avec la différence des procédés applicables à chaque maître, avec le caractère merveilleusement compris et rendu de chacun d'eux, c'était toujours la même perfection, la même supériorité, on peut dire le même idéal dans l'art de l'interprétation la plus intelligente, la plus poétique et la plus exquise.

Et ce virtuose au génie superbe, plein de hardiesse et de fierté, de fougue et de grandeur, n'a cessé, pendant près d'un demi-siècle, de charmer, d'étonner et d'émouvoir ses contemporains en visitant successivement tous les pays, en se faisant admirer sous toutes les latitudes. Il serait difficile en effet de désigner une contrée en Europe qu'il n'ait pas parcourue, un seul point de ce vieux monde, sans compter le Nouveau, où ses doigts enchantés — et enchanteurs — n'aient fait résonner, à la grande joie de ceux qui pouvaient l'entendre, les touches d'un piano. On l'a vu aller de Pologne en Allemagne, d'Allemagne en Hollande, de Hollande en Belgique, de Belgique en France, puis en Suisse, en Italie, en Autriche, en Hongrie,

Danemarck, en Suède, en Angleterre, et enfin, traversant les mers, ler stupéfier jusqu'aux Américains des États-Unis et du Canada! ailleurs toujours victorieux, toujours triomphant, toujours maître u public et de lui-même, et en même temps toujours bon, ser-able, généreux, prêt à mettre son talent au service de bonnes uvres, d'œuvres utiles ou d'artistes malheureux.

Et ce voyageur infatigable, ce virtuose si prodigue de son talent, trouvé le temps de composer une douzaine d'opéras, deux grands rames bibliques, plusieurs scènes lyriques, des concertos et des so-ates de piano, des trios, des quatuors, des quintettes, une demi-ouzaine de symphonies, des ouvertures et plusieurs compositions iverses pour orchestre, près de deux cents *lieder*, chansons ou ro-iances sur paroles russes, françaises ou allemandes, et bien d'autres uvres que je ne saurais énumérer! Et il a été pendant cinq ans irecteur du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, fondé et organisé ar lui, et où il avait su réunir des professeurs tels qu'Henri Wie-iawski, Dreyschock, Davidoff, Leschetitzki, Napravnik, Soloview...! Et il fut ensuite directeur de celui de Vienne, pour revenir à celui e Saint-Pétersbourg! Et il avait le titre et remplissait les fonctions le virtuose de l'Impératrice et de maître de chapelle de la cour! Et il a fondé et dirigé pendant plusieurs années la Société musicale usse, à la tête de laquelle il rendit de si grands services! Et pendant lus de trente ans il fut virtuellement à la tête du mouvement mu-ical de son pays, mouvement devenu si intéressant et si intense! On peut dire qu'il y a pour certains êtres des grâces d'état, et l'on e demande comment ils peuvent suffire à tout et venir à bout d'un i effroyable labeur .....

Le père d'Antoine Rubinstein était un industriel qui habitait Wechwotynez, ville de la Bessarabie, où son fils naquit le 16/28 no-vembre 1829 (1), et qui, peu de temps après la naissance de ce fils, alla se fixer à Moscou, où il fonda une fabrique de crayons. Sa mère, qui était bonne musicienne et qui jouait bien du piano, voyant l'en-fant rester toujours près d'elle, attentif et curieux, lorsqu'elle s'exer-

---

(1) Cette date, souvent donnée d'une manière inexacte, a été relevée sur l'acte de baptême du compositeur. Antoine Rubinstein est mort le 20 novembre 1894.

çait sur cet instrument, lui donna de bonne heure ses premières leçons. Mais l'organisation du bambin était telle et ses progrès furent si rapides que promptement il lui fallut un autre maître. On le confia à un excellent professeur, auteur d'une Méthode fort estimée, Alexandre Villoing, qui le prit en affection et lui fit donner son premier concert à Moscou en 1838, avant même qu'il eût accompli sa neuvième année. Deux ans après, en 1840, Villoing, étant obbligé de faire un voyage à Paris, demanda à emmener son élève, ce qui lui fut accordé. Dès son arrivée ici il le produisit dans un concert où le petit prodige exécuta différentes œuvres de Bach, de Beethoven, de Hummel, de Chopin et de Liszt. Ce dernier, qui était présent, témoigna sa vive surprise de ce qu'il entendait et encouragea l'enfant de toutes façons. Villoing et son élève ne rentrèrent en Russie qu'après avoir parcouru la Hollande, l'Angleterre, où le petit Rubinstein étonna Mendelssohn comme en France il avait étonné Liszt, l'Allemagne, la Suède et le Danemarck, l'enfant se faisant entendre partout et partout obtenant de vifs succès. Il en obtint de plus grands encore dans sa patrie, où son jeune frère Nicolas commençait lui-même à étudier la musique (1). M^{me} Rubinstein résolut alors de se rendre en Allemagne avec ses deux fils, qui, malgré leur jeune

(1) Nicolas Rubinstein, né en 1835 à Moscou, mort en 1881, fut lui-même un artiste extrêmement remarquable, chef d'orchestre excellent et virtuose de premier ordre. Fixé à Moscou comme son frère le fut à Saint-Pétersbourg, il y fonda en 1859 la Société musicale Russe, dont il ne cessa jusqu'à sa mort de diriger les concerts, et cinq ans après, en 1864, fonda le Conservatoire de cette ville, dont il prit la direction et qu'il organisa d'une façon remarquable. Nicolas Rubinstein, absorbé par ses fonctions de professeur et de chef d'orchestre, n'a publié que quelques rares compositions, d'ailleurs distinguées. Au printemps de chaque année et pendant le carême, il allait donner à Saint-Pétersbourg une série de concerts. Lorsqu'en 1878, à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris, on organisa dans la salle du Trocadéro des concerts étrangers, Nicolas Rubinstein fut désigné pour venir diriger trois concerts russes. Ses programmes étaient composés d'une façon si intéressante et son superbe talent de chef d'orchestre faisait ressortir les œuvres d'une façon si brillante, que ces trois concerts furent insuffisants à satisfaire la curiosité du public et qu'il dut en donner un quatrième. Le succès d'enthousiasme qu'avait obtenu Nicolas Rubinstein comme chef d'orchestre ne se démentit pas lorsqu'on l'entendit comme virtuose pianiste. Il fut couvert d'applaudissements en exécutant, avec un talent magistral, le beau concerto de Tschaikowsky et une Valse-caprice de son frère Antoine Rubinstein.

e, manifestaient le désir d'étudier la composition. A Berlin elle se présenter à Meyerbeer, et sur les conseils de ce grand homme .e les confia au célèbre professeur Dehn, dont ils devinrent les èves pendant deux années. Je passe sur le temps qui suivit pour trouver Rubinstein en Russie, où il revint en 1848. Il se fixa à int-Pétersbourg, — son père était mort, — où il vécut en donnant s leçons de piano. Il écrivait déjà beaucoup, et donna quelques ncerts pour faire connaître ses compositions. Enfin, en 1852, il fit présenter son premier opéra, *Dimitri Donskoï*. Cet ouvrage, qui t très bien accueilli, lui valut une protection précieuse, celle de grande-duchesse Hélène. Prévoyant l'avenir qui était réservé au une artiste, cette princesse intelligente et bonne l'invita à passer s étés dans son palais de Kamenoïostrow, où il pourrait travailler n toute liberté. Rubinstein ne se fit pas prier pour accepter, et c'est lors, à l'incitation de sa protectrice, qu'il écrivit trois opéras en un cte, *la Vengeance*, *les Sept Chasseurs sibériens* et *Tom l'idiot*, ont chacun devait offrir un tableau des mœurs d'une des parties le la Russie. De ces trois ouvrages, le dernier seul fut représenté lors (mai 1853), et avec un succès médiocre (1).

Cependant, le talent de Rubinstein se développait d'une façon si emarquable, que quelques-uns de ses compatriotes songèrent à lui rocurer les moyens de faire un grand voyage pour le perfectionner encore et le faire apprécier à l'étranger. La grande-duchesse Hélène et les comtes Wielhorski lui vinrent en aide à cet effet, et au commencement de 1857 Rubinstein quittait la Russie pour venir tout d'abord à Paris, où, dès son premier concert, il produisait un effet foudroyant. Il en donna trois, qui furent pour lui autant de triomphes, et dans lesquels il fit entendre plusieurs de ses œuvres importantes: son quatuor en *mi* mineur, dont l'andante avec sourdines est d'un effet si délicieux; la sonate pour piano et violon (op. 19), qui est une œuvre vraiment magistrale, pleine d'énergie et de passion; le concerto en *sol* majeur, avec orchestre, composition originale, abon-

---

(1) Un autre, *les Sept Chasseurs sibériens*, fut joué en 1854 sur le théâtre grand-ducal de Weimar. La traduction allemande du livret avait été faite par un musicien de grande valeur, Peter Cornelius, auteur de deux opéras qui obtinrent du succès: *le Cid* et *le Barbier de Bagdad*.

dante en belles mélodies et en harmonies nouvelles; plusieurs morceaux de moindre importance (Courante, Nocturne, Barcarolle, Valse), et enfin la symphonie en *si* b, dont l'effet fut moins heureux que pour ses œuvres de piano. Le succès général fut immense, aussi bien en ce qui concerne le compositeur que le virtuose (1).

A partir de ce moment, Rubinstein marche de triomphe en triomphe, et, comme un victorieux qu'il est, parcourt l'Europe dans tous les sens, excitant partout, avec la plus vive curiosité, l'enthousiasme le plus bruyant et le plus expansif. Dès l'année suivante il revenait à Paris, où il retrouvait un public plein de sympathie; puis, de nouveau de retour dans son pays, il se voyait bientôt absorbé par les travaux de la fondation et de la direction du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, par ceux de l'organisation de la Société musicale russe, par les nombreuses et importantes compositions en tout genre qu'il mettait au jour, aussi bien que par les soins à donner aux opéras qu'il faisait représenter tant en Allemagne qu'en Russie même.

La situation qu'il occupait dès lors à Saint-Pétersbourg était absolument prépondérante, et l'on peut dire, quoi qu'en puissent penser quelques-uns, qu'à partir de ce moment Rubinstein se trouvait virtuellement à la tête du mouvement musical de son pays, considéré par tous, excepté par quelques envieux, comme un chef, un maître et un modèle. De haute lutte il avait conquis la renommée, son admirable talent de virtuose était aussi incontesté qu'incontestable, son ascendant sur le public et les artistes était immense, et s'il est permis

---

(1) En parlant du concerto en *sol* majeur, un excellent journal, la *Revue et Gazette musicale*, s'exprimait ainsi: — « C'est une œuvre originale. L'orchestre est brillant, jeune, vigoureux, et pourtant cette riche instrumentation n'étouffe jamais la partie principale: elle dialogue, lutte de sonorité contre ses effets, si puissants qu'ils soient, et redit en ingénieuses imitations ses dessins gracieux ou énergiques, toujours d'un caractère neuf, piquant, inattendu. L'andante est ravissant de mélodie, et le final étincelant de force et d'éclat. Nous ne savons si c'est là de l'art classique, rétrospectif ou moderne, actuel; mais, à coup sûr, c'est de l'inspiration, de la science; elle plaît à l'esprit, remue le cœur et fait naître l'enthousiasme, qui a souvent éclaté en bravos frénétiques, en rappels réitérés, en *bis* pour des morceaux délicieux de composition et d'exécution, et surtout pour la marche des *Ruines d'Athènes*, de Beethoven. Jamais les effets de *decrescendo* et de *smorzando* du son n'ont été si bien compris et poussés à un tel degré de perfection ».

croire que son génie de compositeur, parfois violent, heurté, n'é-
it pas sans quelque inégalité et donnait prise à certaines critiques,
n'en est pas moins vrai que dans tous les genres il a produit des
ıvres remarquables, souvent superbes, et que sa puissance de pro-
ıction tenait du prodige. Or, nul ne l'ignore, la fécondité est un
gne de force, et reste l'apanage des tempéraments sains et vigoureux.
Rubinstein avait cependant, en Russie même, sinon des ennemis,
ı moins des adversaires acharnés, qui, loin de reconnaître sa supé-
orité, frémissaient en quelque sorte sous le joug et le combattaient
ıaque jour avec une ardeur digne d'une meilleure cause. C'était
s membres de la « jeune école, » cette école dont j'ai parlé, si
ıtransigeante, si vaine, si orgueilleuse, qui voulait absolument ré-
olutionner l'art, qui n'admettait de bon que ce qui sortait de ses
ıngs et qui conspuait tout artiste assez audacieux pour ne pas plier
e genou devant elle et subir sa suzeraineté. C'est cette jeune école
ui ne craignit pas de se rendre ridicule en poussant l'amour du
aradoxe jusqu'à dénier à Rubinstein sa nationalité artistique. Et
u'on ne croie pas qu'ici je plaisante ou j'exagère. Voici, à ce propos,
es propres paroles de M. César Cui, qu'il n'a pas hésité à imprimer:
« Ce serait une grande erreur de considérer Rubinstein comme un
compositeur russe; *c'est simplement un russe qui est compositeur*
(la distinction n'est-elle pas adorable?); sa musique a plutôt de l'af-
finité avec la musique allemande, et alors même qu'il veut traiter
des thèmes russes, l'esprit et le génie national lui font défaut » (1).
Ainsi, parce que Rubinstein n'a pas voulu suivre servilement les
conseils et la voie de ces messieurs, parce qu'il n'a pas voulu briser
absolument avec les doctrines et les théories connues jusqu'à ce jour,
parce qu'il a cru qu'on pouvait encore faire de bonne musique en
obéissant aux préceptes depuis longtemps en usage, on le met hors
la loi musicale et on le considère en son pays comme un étranger,
comme un intrus! Alors, quoi? Faudra-t-il, pour plaire à ses dé-
tracteurs, supprimer le nom glorieux de Rubinstein et l'effacer de

(1) *La Musique en Russie.* C'est en parlant de la 5me symphonie de Rubinstein (op. 107), connue sous le nom de Symphonie russe, que M. César Cui, Christophe Colomb d'un nouveau monde musical, a fait cette admirable découverte. On peut en sourire.

l'histoire de la musique russe? On conviendra que la plaisanterie est un peu forte, et qu'elle dépasse plus que de raison les bornes du sens commun.

Au reste, les jugements portés de tout temps et en tous pays sur Rubinstein sont souvent si singuliers, si disparates, que lui-même s'en amusait et critiquait à son tour ses critiques en disant avec humour, dans une lettre à un ami: «... Les juifs me considèrent comme un chrétien, les chrétiens comme un juif, les classiques comme un wagnérien, les wagnériens comme un classique, les Russes comme un Allemand, et les Allemands comme un Russe ». Tout cela parce qu'il était simplement un indépendant, et prétendait ne s'enrégimenter dans aucune coterie!

M. César Cui, qui, dans sa brochure: *la Musique en Russie*, consacre généreusement 72 pages à l'analyse des travaux de Dargomijski, de Séroff et de ses amis les membres de la « jeune école russe », en sacrifie huit à peine pour expédier lestement tout ce qu'il trouve à dire de ces deux artistes admirables: Rubinstein et Tschaïkowsky. Et il faut voir, obligé qu'il est pourtant d'en parler, et leur renommée lui interdisant la possibilité de les passer sous silence, avec quelle aimable désinvolture il les traite, leur reprochant d'abord comme un crime cette fécondité puissante qui a contribué à les faire si grands. « Dès l'âge le plus tendre, dit-il, Rubinstein commença à composer dans tous les genres, avec une facilité inouïe. Sous ce rapport, c'est un vrai enfant du siècle — *du siècle des chemins de fer, des télégraphes et des téléphones* (la raillerie est transparente). Il a écrit des opéras, des oratorios, des symphonies, des quatuors, des romances, de la musique de chambre, etc. etc. Cette universalité même peut faire naître des doutes relativement à la valeur de ces ouvrages. Qui trop embrasse mal étreint. » Voilà qui est carré, et le jugement est sommaire. Mais je m'en voudrais de ne pas faire connaître dans son détail ce jugement perfide. On remarquera que chaque fois que l'écrivain semble accorder une qualité à l'artiste dont il s'occupe, un *mais* vient aussitôt détruire traîtreusement l'effet de cette concession forcée. Le morceau est vraiment curieux:

.....Rubinstein a le jet mélodique d'une abondance extrême, *mais* trop souvent il se contente de la première idée venue, distinguée ou banale, riche ou pauvre. Dans le commencement de sa carrière, ses idées musicales reflétaient celles de

ndelssohn ; ce n'est que plus tard qu'elles ont acquis une individualité plus rquée.

Rubinstein est un harmoniste expérimenté, plein de naturel ; *mais* il ne paraît s rechercher particulièrement la nouveauté de ce côté. De même, très habile ns le maniement des formes, et surtout des formes symphoniques, il se montre u soucieux d'innover dans l'opéra ; il traduit de son mieux les situations scéques, sans vouloir employer d'autres moyens que ses devanciers. En musique amatique, il n'a ni reculé ni avancé, et semble avoir pris pour devise le « juste ilieu ».

L'orchestre de Rubinstein est parfaitement équilibré et sonne bien ; *mais* on y trouve guère la recherche des effets neufs et piquants, des ingénieuses comnaisons d'instruments, si en honneur parmi les compositeurs contemporains. ubinstein a prouvé en quelques occasions qu'il n'y est point étranger, *mais* il s semble pas s'y complaire.

Pour caractériser d'une façon générale la musique de Rubinstein, nous dirons u'elle coule de source, sans entraves ; qu'elle ne manque pas de chaleur, parfois n peu artificielle et mélodramatique, qu'elle a aussi de l'ampleur, *mais* n'est as exempte de longueurs ; elle sent trop en général l'improvisation, le travail st hâtif et peu réfléchi. La poésie, la profondeur lui manquent souvent, *mais* e lieu commun y abonde, et c'est là son défaut principal. Les belles pages, quand l s'en trouve dans ses œuvres, sont presque absorbées par le lieu commun, — ette hydre aux cent têtes, contre laquelle l'auditeur musicien finit par user sa orce de résistance.

On voit que l'éreintement est complet, et que sous les quelques fleurs semées par ce langage doucereux se cache un joli paquet d'épines. Mais cela ne saurait nous faire prendre le change et nous inciter à méconnaître la vraie et très haute valeur du merveilleux artiste que fut Rubinstein. Quoi qu'on en puisse dire, si Rubinstein n'a pas été toujours heureux au théâtre, il y a obtenu néanmoins des succès éclatants et parfaitement justifiés. Et quel est donc le compositeur qui n'a connu que des triomphes ? Parmi ses opéras les plus fortunés il faut citer surtout *les Enfants des Landes*, dont le succès a été grand par toute l'Allemagne ; *le Démon*, dont la carrière fut particulièrement brillante et dont les représentations se comptent par centaines à Saint-Pétersbourg et à Moscou ; *les Machabées*, qui firent aussi sensation en Allemagne; enfin *Néron*, partition puissante, pleine de couleur, chaleureuse à souhait et d'une inspi-

ration grandiose. Rubinstein, il est vrai — et c'est là ce qui fâche M. César Cui, réformateur farouche et exigeant — Rubinstein conserve les formes traditionnelles de l'opéra, écrit des chœurs, des airs, des morceaux d'ensemble, et ne se perd pas dans les méandres infinis du « récitatif mélodique », si bien fait pour endormir les gens; mais si ses œuvres sont vivantes, pathétiques, inspirées, si elles entraînent l'auditeur et font naître en lui les sensations et les émotions qu'il réclame, n'atteignent-elles pas le but que doit se proposer toute production artistique, et ne doivent-elles pas être les bien-venues? Ceci ne veut pas dire, toutefois, que Rubinstein n'a écrit pour la scène que des chefs-d'œuvre. On a justement reproché à certains de ses ouvrages des longueurs fâcheuses, une lourdeur évidente dans la forme, un orchestre trop compact et trop touffu. Mais il n'empêche que lorsqu'il était porté et inspiré par son sujet, comme dans *le Démon*, *Néron*, *les Machabées*, ses opéras sont dignes des plus grands éloges. Que, ainsi que l'a dit M. César Cui, l'art dramatique de Rubinstein se rapproche volontiers des tendances de l'école allemande (non point de celle de Wagner, qu'il a toujours combattu), c'est possible, c'est vrai. Il n'en reste pas moins, même sous ce rapport, un créateur remarquable et d'ordre supérieur (1).

---

(1) Voici la liste complète des œuvres dramatiques de Rubinstein : 1° *Dimitri Donskoï*, Saint-Pétersbourg, 1852 ; — 2° *Tom l'idiot*, un acte, Saint-Pétersbourg, mai 1853; — 3° *la Vengeance*, un acte (non représenté) ; — 4° *les Sept Chasseurs Sibériens*, un acte, Weimar, 1854 ; — 5° *les Enfants des Landes*, 4 actes, texte allemand de Mosenthal tiré d'une jolie nouvelle de Carl Beck intitulée *Janko*, Vienne, théâtre Kærntnerthor, février 1861, interprété pour les deux rôles principaux par M^me^ Czillag et le ténor Ander (devenu fou en 1864) ; — 6° *Feramors*, 3 actes, texte allemand de Julius Rodenberg tiré de *Lalla Roukh*, le célèbre poème de Thomas Moore, Dresde, théâtre Royal, 24 février 1863, interprété par Schnorr de Karolsfeld et M^me^ Janner-Krall ; — 7° *le Démon*, 3 actes, texte russe de Wiskowatoff tiré d'une légende célèbre de Lermontoff, Saint-Pétersbourg, théâtre Marie, 25 janvier 1875, joué par Komissarewski, Melnikoff, M^mes^ Raab, Krutikoff et Schrœder ; — 8° *les Machabées*, 3 actes, texte allemand de Mosenthal, Berlin, Opéra Royal, représenté le 17 avril 1875 sous la direction de l'auteur, avec Betz, Ernst, M^lles^ Brandt et Grossi pour interprètes ; — 9° *Néron*, 4 actes et 7 tableaux, texte français de M. Jules Barbier, représenté en allemand à Hambourg le 1^er^ novembre 1879 (Winckelmann, Krückl, Landau, M^mes^ Sucher, Prochaska et Borrée), en italien à Saint-Pétersbourg le 10 février 1884 (Sylva, Cotogni, Valero, M^mes^ Amelia Stahl, Maria Durand et Repetto), en français à

Mais la musique dramatique ne constitue, si l'on peut dire, que plus petite partie de l'œuvre colossal de Rubinstein. Il faut citer ssi d'abord sa musique d'orchestre: six symphonies (parmi lesquelles *céan* et la Symphonie dramatique); une ouverture de concert; averture d'*Antoine et Cléopâtre;* la fantaisie intitulée *Eroica*, et ux compositions caractéristiques d'une très haute valeur chacune son genre, *Don Quichotte* et *Ivan le Terrible.* C'est à propos de 5ème symphonie, dite « Symphonie russe, » et de quelques autres npositions dans lesquelles Rubinstein a fait emploi de thèmes nanaux, que M. Cui écrit négligemment que « de toute sa musique, st encore ce qui lui a le moins réussi »; et il ajoute: « Quoique usse de naissance et ayant beaucoup fait pour le développement de musique dans son pays, Rubinstein est un compositeur *allemand*, ccesseur direct de Mendelssohn. Il traite les mélodies russes à la anière allemande, ce qui constitue un amalgame des moins esthéques. Des thèmes russes, il a moins saisi l'esprit que le côté extéeur, c'est-à-dire certaines cadences, certains contours mélodiques. *l reste étranger à la poésie, à la profondeur, à la beauté tranuille de nos chants nationaux* ». Eh bien, oui, Rubinstein est peuttre, musicalement, moins foncièrement « russe » que quelques-uns e ses confrères (d'ailleurs fort au-dessous de lui); oui, son génie

---

nvers en 1885 et à Rouen le 14 février 1894; — 10° *le Marchand Kalachikoff*, 3 actes, texte russe de Koulikoff tiré d'un poème célèbre de Lermontoff, Saint-Pétersbourg, théâtre Marie, 5 mars 18?0 (défendu par la censure après sa seconde représentation et repris le 10 janvier 1889); — 11° *la Sulamite*, opéra biblique, Hambourg, 1882; — 12° *Entre voleurs*, opéra-comique en un acte, Hambourg, 1882; — 13° *le Perroquet*, opéra-comique en un acte, Hambourg, (?); — 14° *Moïse*, opéra religieux en 8 tableaux, texte allemand de Mosenthal, Riga, mars 1894; — 15° *le Christ*, opéra religieux (posthume) en un prologue et 7 parties, texte allemand de M. Bulthaupt, Brême, 25 mai 1895. — A cela il faut ajouter un ballet en 3 actes, *la Vigne*, représenté à Vienne; deux oratorios dramatiques: *le Paradis perdu*, exécuté au festival de Kœnigsberg en mai 1863, et *la Tour de Babel*, exécuté sous la direction de l'auteur, le 20 mai 1872, au festival rhénan de Dusseldorf; et enfin deux grandes scènes lyriques avec orchestre: *Agar dans le désert* et *le Lyrique et le Requiem pour Mignon*, vaste composition sur la partie poétique du *Wilhelm Meister* de Goethe, chantée à Vienne, en avril 1872, par Krückl et Mmes Messnick et Passy-Cornet. On a signalé encore un drame musical intitulé *Hécube*, dont Rubinstein aurait écrit la musique à Vienne en 1873, sur un poème de Goldhann, mais qui n'a jamais été représenté.

a des affinités avec le génie allemand; mais il est loin pourtant de se laisser absorber par celui-ci, sa personnalité reste vivace et puissante, et, quoi qu'on en puisse dire, cette personnalité est telle qu'au point de vue de l'accent, du style et de la couleur la musique de Rubinstein ne saurait, à mon sens, être confondue avec la musique allemande. Comme à la musique symphonique, cette réflexion s'applique encore, et plus encore peut-être, à la musique de chambre et à la musique de piano de Rubinstein. Dans la musique de chambre il faut signaler particulièrement le quintette pour piano et instruments à vent, op. 55, les quatuors op. 17, 66 et 90, les trios op. 15, 52 et 85, les sonates pour piano et violon op. 13, 19 (un pur chef-d'œuvre !), 41 et 49, piano et violoncelle op. 18 et 39, piano et alto. Puis il faut mettre à part la série des concertos avec orchestre: 5 concertos de piano (le cinquième surtout est superbe), 2 concertos de violon, un concerto de violoncelle. Cette musique instrumentale de Rubinstein se distingue par la franchise de l'accent, la puissance des rythmes, la vitalité, souvent la fougue et parfois l'exubérance. Elle est essentiellement originale, et si l'on y peut reprendre certaines faiblesses, si l'on peut lui reprocher parfois un manque de mesure et de proportions (c'est là le défaut sensible chez Rubinstein), on n'en saurait méconnaître la noblesse, la grandeur et l'éclat. Pour ce qui est de la musique de piano proprement dite, qui ne comprend pas moins de 238 (*deux cent trente-huit*) morceaux, elle place certainement Rubinstein au premier rang et à la tête de tous les compositeurs russes. Inégal, parfois long et diffus dans sa musique d'orchestre (avec des éclairs de génie et une conception d'une rare puissance), il se fait remarquer, dans ses œuvres pour le piano, par une réelle abondance mélodique, une grande richesse de formes, et tantôt par la grâce, tantôt par la chaleur, toujours par une personnalité vigoureuse qui s'impose à l'attention. Il y a un choix à faire, assurément, parmi des compositions si nombreuses et de genres si divers, et toutes ne sont pas d'égale valeur. Mais que de beautés dans la plupart des sonates, et combien de jolis morceaux dans les recueils des *Soirées musicales*, des *Miscellanées*, de l'*Album de Peterhof*, etc.! (1). Ses valses, ses barcarolles, ses tarentelles, ses ro-

(1) Notre excellent professeur Marmontel, dont le jugement est si droit, si sûr

ıances sans paroles sont souvent exquises et prouvent toute la soulesse, toute la fertilité de son imagination, ses préludes et fugues, 'une forme un peu trop libre, n'en sont pas moins intéressants, et : n'y a plus à faire l'éloge de l'adorable série du *Bal costumé*, qui st depuis longtemps célèbre.

Et comment ne pas mentionner aussi la musique vocale de Rubinstein, si nombreuse et si savoureuse? Ses délicieuses *Mélodies Persanes*, qui sont empreintes d'une couleur si originale; et la jolie ollection de *duetti* que l'auteur écrivit, pour la plupart, à l'inention des deux filles de Meyerbeer; et toute cette longue série de *ieder* à une ou deux voix, si populaires en Allemagne, que l'on ommence à connaître en France et parmi lesquels on rencontre de éritables petits chefs-d'œuvre!

En résumé, si l'on peut reprocher à Rubinstein une trop grande ièvre de production, qui ne lui laissait pas toujours le loisir de hâtier et de polir ses œuvres comme il eût fallu, si par instants il ›êche au point de vue de l'élégance et de la pureté du style, si, omme on l'a dit, il lui arrivait parfois de se contenter trop faciement de la première idée venue, il rachetait largement ces défauts ›ar d'immenses qualités: l'abondance de l'inspiration, la chaleur de a pensée, l'ampleur de la forme, et la générosité d'un tempérament ıui lui permettait d'aborder tous les genres sinon avec une égale

---

›t si expérimenté, apprécie en ces termes les sonates de Rubinstein: — « Ru›instein a écrit plusieurs grandes sonates pour piano seul, et des sonates concertantes pour piano et violon, piano et violoncelle. Ces œuvres, de haut style, sont toutes dignes de la réputation du maître. L'exposition des idées, le plan, les léveloppements, les épisodes affirment les inspirations élevées, les fortes études, la science et l'habileté de facture du compositeur. J'ai souvent fait jouer le premier morceau de la sonate op. 12 aux examens de ma classe, et cette œuvre ı toujours été distinguée pour sa belle ordonnance et la noblesse des idées musicales » (MARMONTEL, *Virtuoses contemporains*). — Il me faut toujours en revenir à M. César Cui; mais c'est qu'en vérité il est étrange de voir, dans un écrit intitulé *la Musique en Russie* et qui devrait au moins justifier son titre, l'auteur *ne pas dire un seul mot* de la musique de piano de Rubinstein, tandis qu'il cite avec complaisance celle de compositeurs plus ou moins obscurs. Celui qui lirait cette brochure sans être au courant du sujet ignorerait absolument le Rubinstein compositeur de piano. Est-ce que le feu P. Loriquet ferait des élèves en Russie?

supériorité, du moins à l'aide de facultés qui montraient toujours en lui un artiste original, puissant, et doué d'une vigueur peu commune. Ce qui est certain, c'est que sa musique est toujours vivante, colorée, pleine de verve et de chaleur, et que quand le compositeur est vraiment inspiré il entraîne infailliblement l'auditeur à sa suite, excite en lui l'enthousiasme et lui arrache les applaudissements. Ce qui est certain aussi, d'autre part, c'est que pendant quarante ans et plus Rubinstein est resté sur la brèche, soit comme virtuose, soit comme professeur, soit comme chef d'orchestre, soit comme compositeur, c'est qu'il a donné l'exemple à tous, qu'il a activé le mouvement musical de son pays dans des proportions inouïes, qu'il a rendu à l'art des services éclatants, que c'est enfin beaucoup grâce à lui, à son action, à ses efforts, à sa vaillance, que l'école musicale russe a pu se faire connaître à l'étranger et conquérir la place qu'elle ambitionnait. Cela surtout, nul ne devrait l'oublier, et ce sont toutes ces causes réunies qui assurent à Rubinstein une place à part, et singulièrement importante, dans l'histoire de la musique en Russie. Voilà pourtant l'homme, l'artiste dont certains de ses compatriotes méconnaissent volontairement la valeur, qu'ils traitent avec un dédain affecté et qu'ils seraient prêts à renier pour un des leurs. Il faut plaindre vraiment ceux qui sont impuissants à comprendre, à apprécier, à admirer les facultés d'un artiste si extraordinaire, dont son pays a le droit d'être fier et glorieux.

Rubinstein montrait plus de justice et de générosité envers ces critiques farouches qu'il n'en obtenait de leur part. Dans un écrit publié par lui il y a quelques années et dont une traduction française a paru sous ce titre: *la Musique et ses représentants* (Paris, Heugel, 1892, in-8°), il s'exprimait ainsi sur le compte de la « jeune école »:

Notre jeune école russe est, dans la musique instrumentale, un résultat de l'influence de Berlioz et de Liszt; au point de vue spécial du piano, il faut y joindre l'influence de Schumann et de Chopin. Et par-dessus tout cela s'accuse encore une tendance nationale cherchée et voulue. Les productions de l'école russe révèlent une complète connaissance de la technique et un véritable coloris de maître, mais en même temps aussi une absence complète de dessin et de forme. Glinka, qui a écrit quelques pièces pour orchestre sur des thèmes de danses et de chansons nationales, sert encore de modèle aux jeunes compositeurs russes, qui

continuent à écrire le plus souvent sur des thèmes populaires et nationaux, manifestant par cela même la pauvreté de leur invention propre, pauvreté qu'ils s'efforcent de cacher sous le manteau du « nationalisme » ou sous l'épithète de « nouvelle école ». Je ne sais s'il y a quelque chose à en attendre dans l'avenir; mais je ne désespère pas, parce que l'originalité de la mélodie, du rythme et du caractère musical russe permet en quelque sorte une fécondation nouvelle de la musique en général (je crois la musique orientale appelée de même à une pareille fécondation), et aussi parce que l'on ne peut contester le grand talent de quelques représentants de cette école russe.

Maintenant que le grand artiste n'est plus là, que l'éclat de son génie ne peut plus rejeter dans l'ombre ceux que ce génie blessait et offusquait, peut-être la haine et l'envie vont-elles s'éteindre, et verra-t-on ses ennemis cesser de l'outrager pour lui rendre enfin la justice qui lui est due (1).

Ceux-là englobaient dans la même animadversion un autre grand artiste, Pierre Tschaïkowsky, l'élève et l'ami de Rubinstein, qui, comme lui, prétendait ne s'inféoder à aucune école, à aucune coterie, et marcher librement dans la voie qu'il s'était tracée (2). Cette indépendance lui valut le même dédain, les mêmes sarcasmes qu'à Rubinstein, mais il s'en souciait tout aussi médiocrement et ne s'en troublait en aucune façon, songeant uniquement à l'art, qu'il aimait, au public, qu'il respectait, et à la gloire, qu'il ambitionnait.

---

(1) Les documents ne manquent pas pour ceux qui voudraient les consulter sur Rubinstein. Il y a d'abord les biographies russes de MM. Baskine (Moscou, 1886), N. Lissowsky (Saint-Pétersbourg, 1889), et Don Menqnez (Odessa, 1889), plus les propres *Mémoires* du compositeur, qui ont paru en russe en 1889, et en allemand, à Leipzig, en 1893. On peut voir aussi les numéros du *Journal* (français) *de Saint-Pétersbourg* des 5 Avril et 11 Juillet 1889 et 2 Janvier 1892. Enfin, on a publié dans divers pays les ouvrages suivants: *Anton Rubinstein*, par A. van Halten (Utrecht, 1886); *Anton Rubinstein*, biographischer abriss, par B. Vogel (Leipzig, 1888); *Anton Rubinstein*, a biographical sketch, par A. M' Arthur (Édimbourg, 1889); *Anton Rubinstein*, ein Künstlerleben, par E. Zabel (Leipzig, 1892); *Antoine Rubinstein*, par Albert Soubies (Paris, 1894).

(2) Pierre-Iljitsch Tschaïkowsky, né le 25 Avril 1840 à Votkinsk (province de Viatka), est mort subitement à Saint-Pétersbourg le 13 Novembre 1893, un an et une semaine avant Rubinstein.

Fils d'un ingénieur des mines (1), Tschaïkowsky n'était point destiné à suivre la carrière artistique, bien que dès l'âge de quatre ans, dit-on, il ait commencé à témoigner d'un goût très prononcé pour la musique. Son père, dont le désir était de le voir entrer dans la magistrature, le fit admettre, lorsqu'il eut accompli sa dixième année, à l'École impériale de droit de Saint-Pétersbourg, où il ne trouva guère moyen de s'occuper sérieusement de l'art qu'il aimait. Il resta là neuf ans, et ce n'est que vers la fin de son séjour à l'École que son père consentit à lui faire prendre des leçons de piano avec un excellent professeur nommé Rodolphe Fündinger. De cette époque seulement datent ses premières études artistiques, et c'est alors que son penchant pour la musique se manifesta dans toute sa force.

Cependant, il avait à peine terminé ses études de droit qu'il entrait dans les bureaux du ministère de la justice, où il allait rester trois années encore. Ces fonctions ne l'empêchèrent pourtant pas de poursuivre l'éducation musicale qu'il avait commencée. Il était devenu assez habile pianiste; mais ses désirs allaient plus loin et plus haut, et il sentait très bien qu'on n'est point musicien tant qu'on ne s'est pas familiarisé avec la théorie de l'art. Justement, un didacticien

(1) Sa mère, née d'Assier, descendait d'une vieille famille française qui s'était réfugiée et fixée en Russie à la suite de la révocation de l'édit de Nantes.

distingué qui s'est fait connaître aussi comme compositeur, Nicolas Zaremba, ouvrait en ce moment à Saint-Pétersbourg un cours d'harmonie et de composition (1). C'était au commencement de 1861. Tschaïkowsky se fit inscrire au nombre de ses élèves, suivit ce cours avec assiduité et s'y fit remarquer par la rapidité de ses progrès. Ces progrès furent tels que, l'année suivante, Rubinstein ayant fondé le Conservatoire de Saint-Pétersbourg, Tschaïkowsky put s'y faire admettre et, sans cesser de travailler avec Zaremba, devint l'élève de Rubinstein lui-même, avec lequel il étudia surtout l'instrumentation.

Vers 1865, son éducation étant terminée, il commença à se livrer à la composition. La première œuvre qu'il produisit en public fut une cantate, restée, je crois, inédite, qu'il avait écrite sur le texte de la fameuse *Ode à la joie* de Schiller, illustrée par Beethoven dans sa Symphonie avec chœurs. Cette cantate fut exécutée au palais de la grande duchesse Hélène, la noble protectrice d'Antoine Rubinstein et du Conservatoire de Saint-Pétersbourg. L'effet en fut assez considérable pour que Nicolas Rubinstein, qui venait, de son côté, de fonder le Conservatoire de Moscou, jugeât à propos d'appeler à lui Tschaïkowsky pour le mettre à la tête d'une des classes de composition de cet établissement. Le jeune artiste s'empressa d'accepter, et pendant onze ans il conserva ses fonctions, qui ne l'empêchèrent point de faire plusieurs voyages à l'étranger, particulièrement en Allemagne et en France, pour se fortifier encore et se mettre au courant du grand mouvement musical européen.

C'est alors aussi qu'il se consacra avec ardeur à ses travaux de composition, et qu'il commença à faire preuve de cette prodigieuse fécondité qui s'exerçait tour à tour dans tous les genres et qui faisait

(1) Professeur et compositeur, Nicolas Zaremba, qui était né dans le gouvernement de Vitebsk, est mort à Saint-Pétersbourg le 8 Avril 1879. On lui doit un certain nombre de compositions de divers genres, dont la plus importante est un grand oratorio intitulé *Saint-Jean-Baptiste*. Il était professeur d'une des classes du Conservatoire de Saint-Pétersbourg lorsque, Rubinstein ayant abandonné une première fois la direction de cet établissement, il fut appelé à lui succéder dans ces fonctions. A sa mort, il eut lui-même pour successeur M. d'Asantchewski. Comme tout ce qui tenait à Rubinstein et s'approchait de lui, Zaremba fut l'objet des brocards et du dédain des ennemis du maître.

dire à M. César Cui qu' « il aurait fourni une brillante carrière s'il avait été plus sévère envers lui-même et s'il avait mieux raisonné ses tendances et son système de composition ».

Le reproche ici peut être fondé jusqu'à un certain point. La critique la plus impartiale pourrait en effet blâmer Tschaïkowsky de ne pas avoir toujours été assez scrupuleux dans le choix de ses idées. et, ces idées une fois adoptées, de ne les avoir pas toujours polies, affinées, serties avec un soin suffisant. Pourtant, là encore, cette même critique serait obligée (et c'est ce qu'elle ne fait pas toujours) de tenir compte du tempérament de l'artiste, de la nature de son talent, de ses facultés propres et particulières. Entre tous ceux que l'art a marqués au front, combien diffèrent en ce qui touche à la création ! Tel, pressé par la fièvre de production, toujours en travail d'enfantement, fera vite et ne saurait, sous peine d'impuissance, s'astreindre à attendre de l'inspiration qu'elle se produise sous sa forme la plus sévère et la plus châtiée; tel autre, moins abondant, à l'imagination moins riche et moins prime-sautière, verra l'idée se présenter à lui plus atournée, plus fleurie, plus foncièrement élégante, et prendra le temps de l'embellir encore, de la parer de nouveaux attraits. L'axiome de Boileau:

> Cent fois sur le métier remettez votre ouvrage,
> Polissez-le sans cesse et le repolissez...

n'est pas de mise avec tous les artistes, dont, je le répète, les tempéraments sont divers, entraînant diverses manières de procéder. Ainsi, dans la nature, on voit des gras et des maigres, des bruns et des blonds, des lymphatiques et des nerveux. Vouloir appliquer aux uns et aux autres la même forme de jugement, le même mode de critique, est simplement une erreur ou une injustice.

Pour en revenir à Tschaïkowsky, s'il n'était pas toujours égal à lui-même, si l'on peut lui reprocher certaines faiblesses, c'est que l'inspiration était chez lui plus rapide que le travail, c'est qu'une idée à peine éclose en amenait une autre à sa suite, et qu'il ne pouvait toujours prendre le temps de coordonner ces idées, de les relier entre elles, de les unir en un ensemble parfaitement harmonieux. Mais quand, marchant de concert, l'inspiration et le travail le servaient à souhait, quand l'une et l'autre se fondaient et se com-

binaient comme il convient, on peut dire que le résultat obtenu était excellent. Qu'on voie, par exemple, le beau concerto de piano en *si* b, la Valse-caprice et la Valse-scherzo op. 4 et 7, la délicieuse Romance sans paroles op. 5, la *Doumka*, op. 59, si étrange et si curieuse, puis le Scherzo-valse et la Sérénade mélancolique pour violon, deux vrais bijoux, et le Sextuor pour instruments à cordes, dit Sextuor florentin, et *la Tempête*, cette page symphonique d'un sentiment si profond, d'un si beau souffle et d'une si grande puissance, — et qu'on dise si Tschaïkowsky n'était pas un noble artiste, noblement inspiré ! D'aucuns lui tiennent rigueur de sa fécondité. C'est comme si l'on reprochait à un bel arbre de porter trop de fruits. Parfois une branche casse, ployant sous le poids, et quelques-uns de ceux ci tombent à terre; mais combien ceux qui restent, mûris par le soleil, sont fermes et savoureux!

La fécondité de Tschaïkowsky! elle est prodigieuse, en effet. Dans une période de production qui n'a pas dépassé trente années, il a écrit 11 opéras, 3 ballets (1), 6 symphonies (2), 4 suites d'orchestre, 5 ouvertures de concert, plusieurs poèmes symphoniques (*la Tempête*, *Manfred*, *Francesca da Rimini*, *Roméo et Juliette*...), 3 concertos de piano et un concerto de violon avec orchestre, diverses œuvres de musique de chambre, 2 Messes russes à quatre voix, 3 chœurs d'église, des marches, des cantates, une centaine de morceaux de

---

(1) Voici la liste de ses ouvrages dramatiques : 1° *le Voïvode*, Moscou, 1869 ; — 2° *Snegourotschka* (la Fille de neige), 3 actes, poème d'Ostrowski, Moscou ; — 3° *l'Opritchnik* (le Garde du corps), Moscou, mai 1874 ; — 4° *Vakoul le forgeron*, 4 actes, poème de Polonsky, d'après un conte fantastique de Nicolas Gogol (*la Veille de Noël*), Saint-Pétersbourg, théâtre Marie, 6 décembre 1876 ; — 5° *la Pucelle d'Orléans*, 4 actes et 6 tableaux, Saint-Pétersbourg, février 1881 ; — 6° *Onéguine*, 3 actes et 7 tableaux, d'après le roman en vers de Pouschkine, Moscou, 1881 ; — 7° *Mazeppa*, 3 actes, Moscou, 1884 ; — 8° *le Caprice d'Oksâne*, 4 actes, Moscou, 27 janvier 1887 ; — 9° *la Tcharodéika* (la Charmeuse), 4 actes, 1887 ; — 10° *la Dame de pique*, 3 actes, d'après une nouvelle de Pouschkine, Saint-Pétersbourg, théâtre Marie, décembre 1890 ; — 11° *Yolande*, un acte, 1892. — Puis, trois ballets : *le Lac des cygnes*, 3 actes, Moscou ; — *la Belle au bois dormant*, 3 actes et un prologue, Saint-Pétersbourg, janvier 1890 ; — *le Casse-noisette*, 2 actes, 1892.

(2) La seconde symphonie est désignée sous le nom de *Symphonie russe*; la sixième est intitulée *Symphonie pathétique*.

piano, autant de mélodies vocales, plusieurs pièces encore pour orchestre, sans compter tout ce que j'oublie, car ceci n'est pas un catalogue. Il y a de quoi donner le vertige!

En Russie, comme en France, comme en Italie, le théâtre est l'objectif obstiné des compositeurs. Les succès éclatants que Tschaïkowsky obtenait dans le genre symphonique ne pouvaient l'empêcher de chercher à s'y produire. Il n'eut pas à s'en repentir, car s'il n'y fut pas toujours heureux, on ne peut dire non plus qu'il eut toujours à s'en plaindre. *La Dame de pique* est tombée assez lourdement, et je crois que *Mazeppa* n'a pas été beaucoup plus fortuné; mais *Vakoul le forgeron*, *l'Opritchnik* ont été favorablement accueillis, et *Onéguine*, ainsi que *la Pucelle d'Orléans*, ont rencontré des succès retentissants. On signale le premier acte de *la Pucelle* comme étant de premier ordre, et l'accueil fait à *Onéguine* non seulement à Moscou, mais à Saint-Pétersbourg, s'est traduit en cette dernière ville par une série de plus de cent représentations, qui ont mis le comble à la renommée du compositeur. Quant au ballet de *la Belle au bois dormant*, dont la musique est charmante, son triomphe a été complet.

Tschaïkowsky, d'ailleurs, ne pouvait manquer de réussir dans la musique de ballet, car c'est un symphoniste de premier ordre, plein de grandeur, de nerf et de couleur, sachant manier et combiner les éléments de l'orchestre avec une habileté merveilleuse (1). Harmoniste très instruit, subtil même et recherché, il sait recouvrir ses idées d'un manteau plein de richesse, trop riche même parfois et trop somptueux, car on craint de voir disparaître l'étoffe sous la broderie. Quand il est vraiment inspiré, il l'est, je l'ai dit, de la façon la plus heureuse; ce qui lui manque, c'est le sentiment de l'équilibre et de la mesure, c'est la sobriété dans les développements, qui chez lui sont souvent excessifs. Mais sa palette orchestrale est opulente, pleine d'éclat et de variété, et il tire de l'ensemble instrumental des effets curieux, aussi neufs qu'imprévus. Sa seconde symphonie suffirait à le prouver, surtout le finale, qui est original et plein d'intérêt;

(1) En dehors des ballets proprement dits, il a écrit dans plusieurs de ses opéras des airs de danse du tour le plus élégant et le plus original: la danse des bouffons de *Snegourotschka*, la belle Polonaise et la valse avec chœur d'*Onéguine*, la danse russe du *Voïvode*, la danse cosaque (*Hopaque*) de *Mazeppa*, etc.

mais bien d'autres œuvres encore affirmeraient sa supériorité sous ce rapport.

Sa musique de chambre n'est pas exempte de défauts. On peut lui reprocher la prolixité et l'inégalité, ce qui ne l'empêche pas d'offrir des pages superbes: entre autres, il faut signaler les deux *andante* des deux premiers quatuors pour instruments à cordes (en *ré* et en *fa*). Le trio avec piano, écrit à la mémoire de Nicolas Rubinstein, est remarquable, brillant et coloré, quoique trop long encore. Il me semble que le « sextuor florentin, » que j'ai déjà mentionné, est ce qu'il a fait de mieux dans cet ordre d'idées.

Où Tschaïkowsky est vraiment personnel, où il est *lui* sans conteste et sans discussion possible, c'est dans ses pièces intimes pour piano, dont plusieurs sont exquises, et encore, et surtout, dans ses délicieuses mélodies vocales, qui sont empreintes d'un sentiment profond, d'une poésie pénétrante, et parfois d'un caractère mélancolique d'une telle intensité qu'il confine au drame. J'ai cité déjà quelques-uns de ses morceaux de piano, si joliment écrits et si pleins d'une savoureuse élégance. Quant à ses mélodies, tantôt sur paroles russes, tantôt sur paroles françaises, elles sont pour la plupart d'une inspiration chaude, souvent pathétique, et d'un style plein de noblesse et d'élévation. Plusieurs sont devenues en France populaires parmi les artistes, en raison de leur accent sincèrement douloureux, de leur simplicité touchante et de l'émotion qui s'en dégage. Je me contenterai d'en rappeler quelques-unes: *O douce souffrance! N'accuse pas mon cœur, Pourquoi tant de plaintes? Toujours à toi, Oh! qui brûla d'amour! Déception...*

Si Tschaïkowsky n'est pas, musicalement, aussi foncièrement « russe » que certains de ses confrères et compatriotes sembleraient le souhaiter, il n'en reste pas moins un musicien de haute valeur et de grande envergure. Ceux-là ne s'y trompent pas et savent à quoi s'en tenir sur son compte qui n'ont pas l'esprit troublé par les mesquins préjugés d'école et qui ne sont pas mus par un regrettable sentiment de jalousie. Le public russe avait enveloppé dans une même affection, dans un même respect ces deux grands artistes, Rubinstein et Tschaïkowsky, qui représentaient de la façon la plus noble, la plus mâle, la plus fière, le jeune art musical si soudainement éclos dans le grand empire oriental. Leur mort presque simultanée a été une

perte douloureuse — et douloureusement ressentie — pour cet art naissant et déjà si vigoureux (1). Aujourd'hui, c'est à ceux qui les ont combattus toute leur vie de tâcher de les remplacer et de leur préparer des successeurs. De ceux-là je vais avoir à m'occuper maintenant, et ce ne sera pas, après tout, la partie la moins agréable de la tâche que je me suis tracée, car, en dehors des quelques chefs du parti de la « jeune école, » qui commencent à vieillir, je vais me trouver en présence d'un petit groupe de vrais « jeunes, » hardis et aventureux sans doute, mais convaincus, déterminés, bien doués par la nature, et qui paraissent de taille à porter haut le drapeau de l'art national.

(A suivre).

ARTHUR POUGIN.

---

(1) Un journal russe s'exprimait ainsi à propos de la mort de Tschaïkowsky: — « La France vient de perdre Gounod, la Russie Tschaïkowsky. Les pertes sont inégales; l'auteur de *Faust* avait épuisé avant de mourir septuagénaire tout ce qu'il pouvait dire, l'auteur d'*Eugène Onéguine*, âgé de cinquante-trois ans seulement, se trouvait encore au beau milieu de sa carrière artistique, si féconde et si élevée. La perte de Tschaïkowsky est presque aussi sensible pour la Russie que le fut naguère celle de Pouschkine ou de Lermontieff ».

Il ritmo e l'interpretazione nelle opere di Chopin.

(Continuaz. e fine. V. pag. 78, fasc. 1°, anno III, 1896).

Ballata in *Sol minore*.

Siamo arrivati al punto più delicato del nostro lavoro. Le osservazioni che dobbiamo fare intorno a questa Ballata sono di tale importanza, che, paurosi di errare, abbiamo avuto l'idea di mantenere il silenzio su questo punto, e considerar finito lo studio analitico, colla 2ª Ballata che or ora abbiamo esaminato.

Per più d'un anno abbiamo meditato con tutto l'interesse e colla maggior ponderazione la questione che ora entriamo a trattare: abbiamo preso in considerazione una ad una tutte le ragioni che in favore o contro di noi potrebbero addursi; abbiamo parimenti udito l'opinione di due eminenti professori della capitale che ci onorano della loro amicizia; quella di uno di essi, distinto compositore ed eminente critico, per il quale abbiamo una particolare stima, ci fu favorevole; non così quella del secondo, reputato compositore anch'esso, e del quale ammiriamo le opere per piano e che ebbe sua educazione musicale in Europa. Rispettando per ciò che vale la sua opinione, crediamo ch'egli non ha meditato questo punto abbastanza per accorgersi che qui si nasconde uno dei più difficili problemi di interpretazione che possano presentarsi e siamo certi ch'egli si unirà

a noi se vorrà considerare la questione con tutta l'attenzione ch'essa esige. Anche il suo maestro Marmontel, che è pure uno dei commentatori di Chopin, non pare abbia fissato l'attenzione sul punto che stiamo per esaminare.

Per studiarlo più accuratamente, e nella speranza di trovar qualcuno cui appoggiarci, oltre alle cinque edizioni che già prendemmo ad esame nello studio anteriore, ci procurammo l'edizione Marmontel, che gode in Europa, e specialmente in Francia fama considerevole. Ma fummo delusi nella nostra ricerca; tranne che nell'edizione di Klindworth, non incontrammo nelle altre qualcosa che possa corroborare la nostra opinione, ed affrontammo la questione col timore di colui che non fa fidanza nelle proprie forze, ma è allietato almeno dalla fede nella buona causa e dalla convinzione di compiere un dovere, richiamando prima di qualunque altro l'attenzione degli artisti sopra un punto importantissimo di estetica musicale.

Entriamo in materia.

Dopo le 5 prime misure del *Largo*, col quale comincia la Ballata, abbiamo:

La doppia sbarra, il cambio di tempo 𝄵 in $\frac{6}{4}$ — e la nota *moderato*, sembrano indicare che qui nel $\frac{6}{4}$ comincia la Ballata propriamente detta.

Vediamo: La prima nota che incontriamo è un *si*, bianca con punto, che colla legatura che ha, non è che una prolungazione di quello che precede, ed avendo retrogredito, non possiamo lasciar di considerare il *do* ed il *sol* che stanno prima, come si vede dall'esempio. Che ufficio hanno queste note *do*, *sol*, *si*, e perchè stanno avanti al moderato? Formano *anacrusi?* Non lo crediamo, poichè due battute sono troppa *anacrusi* per un ritmo, e poi perchè non

hanno il carattere che distingue le *anacrusi*, poichè non persistono nei ritmi successivi, ed ognuna di esse è accompagnata da un'armonia distinta; e se fossero *anacrusi* dovrebbero persistere, e mancare di accompagnamento. In tutti i modi, siccome paiono esser separate dalla Ballata, lasciamole da un lato per ora, e pensiamo invece al *si* della Ballata. È questo l'*ictus*, ossia il primo tempo forte del ritmo? Così pare, soprattutto se consideriamo che al ripetersi di questo medesimo tema nelle battute 94 e 194 della Ballata, — dove incontriamo l'indicazione *a tempo* la prima volta, e *meno mosso* la seconda — pare ch'esso cominci anche con una bianca col punto. Ritorniamo al *moderato* e vediamo se veramente è così: i ritmi sono indubbiamente qui di due misure: il tema con cui s'incomincia, termina evidentemente nella battuta 21, poichè nella 22 cambia il disegno ritmico tanto nella melodia quanto nell'armonia, ed abbiamo pertanto un periodo formato di quattordici battute. Essendo i ritmi di due misure, il primo ritmo sarà formato dalle misure 8 e 9, ultime dell'esempio N. 4, ed i seguenti ritmi dalle battute 10 e 11, 12 e 13 ecc., fino alla misura 21, avendo tutti il carattere di *tetici-femminili*.

Questa interpretazione non ci pare ammissibile, poichè la melodia non ha senso, ed i ritmi non hanno *ictus*, o accento iniziale: se non che, al contrario, l'ultima nota, il *re* della battuta 9, è la più forte, come ugualmente lo sono il *mi* della battuta 11, il *sol* acuto della battuta 13, ecc. ecc.

Oltre a ciò, la legatura delle battute 9 e 10 — che si vede interrotta nell'esempio — e le somiglianti che continuano nelle battute 11 e 12, 13 e 14, ecc., ci vietano questa interpretazione; in conseguenza, andiamo a cercar il principio del ritmo in altra parte.

Alcuno crede vederne il principio nel *re* del basso; ma questo non può essere poichè nelle 13 battute seguenti non abbiamo ad incontrare una sola nota del basso che coincida col *battere* o col *levare* della misura e tutti i ritmi seguenti verrebbero ad essere *procatalettici*, cioè non avrebbero principio; la qual cosa, se è di buon effetto, ed anche elegante, eccezionalmente, è di un effetto sgradito, presentandosi con tanta insistenza, poichè l'orecchio spera l'*ictus* al principio di ogni ritmo: e perciò subito respingiamo quest'interpretazione.

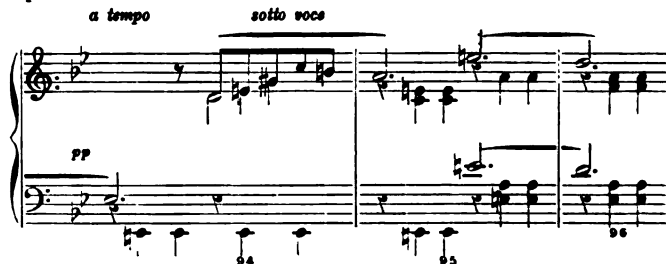
Proviamo a cominciarlo nel *do,* prima nota del gruppo di crome della misura 9, ed avremo il ritmo in questo modo.

Esempio 5°.

Sotto questo aspetto il ritmo presenta l'aspetto di *anacrusico-maschile*, e quantunque questa interpretazione si giustifichi apparentemente colle pause di croma, che con tutta regolarità si presentano al *levare* di ogni due battute, parendo limitare i ritmi, senza impaccio, il gruppo di crome che provvisoriamente ammettiamo come *anacrusi*, quantunque non sia armonizzato in questo ritmo, lo è invece nei seguenti, come lo è pure nelle battute 94 e 194 nelle quali si ripete il tema, circostanza che fa perdere a questi gruppi il carattere di *anacrusici*.

Notisi poi, che il *sol* della misura 9 non ha tutta la forza dell'*ictus* o accento iniziale del ritmo, la quale invece pare concentrarsi nel *re* seguente, che è effettivamente la nota più forte.

Considerandosi questo ritmo diviso in due *emistiechi* eguali, risulta che il secondo di essi è più proeminente ed ha maggiore importanza del primo, della qual cosa ci convinceremo esaminando il medesimo tema che appare trasportato più innanzi — battuta 94, 95 e 96 — nel quale il secondo emistiechio *mi-re* si presenta raddoppiato all'ottava nella mano sinistra; vedasi:

Esempio 6°.

come lo è pure nei ritmi che seguono. — Si incontra pure raddoppiato all'ottava il secondo *emisticchio* al presentarsi del medesimo tema per la terza volta — misura 194 e seguenti — nella prima tonalità.

Se poi l'*ictus* ritmico sta nel *re*, come crediamo, non avremo più che ad invertire gli *emisticchi* per avere un ritmo soddisfacente, o, ciò che sarebbe meglio, prendere il primo emisticchio del ritmo seguente; in questo modo:

Esempio 7°.

Questo sarà il secondo ritmo della Ballata, e per completare il primo ci basterà prendere il *sol-do-si* che stanno dinnanzi al *moderato*, per cui si dovrà scrivere così:

Esempio 8°.

Ci si dirà che questo primo ritmo risulta di tre misure, mentre che tutti i successivi ne hanno soltanto due: al che risponderemo che questo difetto di simetria è soltanto apparente, poichè scrivendo nel modo che indichiamo qui sotto, si ristabilisce la simetria per gli occhi, ed il risultato è identico:

Esempio 9°.

Per finire, abbiamo trovato l'ufficio di queste tre note *sol-do-si* che stanno avanti al *moderato;* sono nientemeno che il principio del primo ritmo della Ballata, e non dovrebbero esser fuori del *moderato;* ma comprese in esso come è indicato nell'esempio 9.

I commentatori di Chopin con una insistenza del tutto puerile si sono occupati di una questione di ben piccola importanza qual'è quella di stabilire l'autenticità dell'armonia colla quale si accompagna la misura 7, che da alcune edizioni appare coll'accordo di *quarta e sesta* puro e semplice, e in altre con un *mi bemolle* invece del raddoppio del *re* del basso, producendo un'atroce dissonanza che nè è preparata, nè risolve, e neppure può giustificarsi in modo alcuno. Marmontel adopera il *mi bemolle* senza neppur tentare di giustificarla come se fosse la cosa più naturale del mondo. Klindworth e Kullak dànno pure il *mi bemolle,* ma hanno cura di indicare che altre edizioni portano il *re;* e Kullak pare entusiasmarsi tanto per questa nota che la chiama la *nota leggendaria* e raccomanda di suonarla con gran *forza poetica.* Mikuli adotta pure il *mi bemolle* e pretende di giustificar la sua autenticità colla testimonianza di due discepoli ed amici di Chopin. Reinecke opta per il *re,* senza fare alcuna osservazione; quantunque avrebbe potuto dire che così sta scritto nell'originale, che, è da supporsi, ebbe sott'occhio, poichè proprietà della casa che pubblicò l'edizione da lui riveduta. Scholtz si decide pure per il *re,* ed è l'unico che ha cercato di verificare il come ed il perchè di questo *mi bemolle.* Nella prefazione alla sua edizione egli ci dice che l'edizione francese originale ha il *mi bemolle* e l'edizione originale tedesca come l'edizione francese rivista da Tellessen — allievo di Chopin — porta il *re* naturale; ed a questa versione egli dà la preferenza.

Siccome è naturale supporre, che i manoscritti che servirono per l'edizione francese e per la tedesca fossero conformi, il famoso *mi bemolle* non si può spiegare che come un errore di stampa, e noi dobbiamo preferire la versione che più ci soddisfa; la quale è indubbiamente quella del *re,* che è il basso raddoppiato dell'armonia di quarta e sesta con cui ci accompagna.

Come s'è visto tutti si sono occupati di questo *mi bemolle* che ha così poca importanza e così scarso significato; ed in pari tempo nessuno, ad eccezione di Klindworth, ha compreso tutta l'importanza

di queste tre note *do-sol-si*, che sono nientemeno che la chiave per ben fraseggiare la Ballata. Klindworth abbraccia tutto il primo ritmo con una legatura, cioè:

Esempio 10°.

E non s'accontenta della legatura; ma pone ancora un *espressivo*, che non si trova in alcun'altra edizione. Disgraziatamente non andò più in là, e con leggere differenze la sua edizione è più o meno uguale alle altre.

Dobbiamo confessare, che quando l'edizione di Klindworth venne in nostra mano, provammo una vera soddisfazione, poichè essa venne a confermarci nell'idea che avevamo, che, cioè, il principio della Ballata sta precisamente in queste note che s'incontrano prima del *moderato*, e riposando, per dir così, su tanta autorità, ci sentimmo stimolati a proseguire il nostro cammino.

Ammettendo, come dobbiamo ammettere in virtù della dimostrazione che precede, e appoggiati all'autorità di Klindworth, che il primo ritmo della Ballata è quello indicato nell'esempio che precede, rimane ora solamente da verificare se la sua *ortografia* è corretta.

Col grandissimo rispetto che Chopin merita e con la non meno grande ammirazione che ci ispirano le sue opere, tanto che essa si è quasi convertita in un culto, noi vacilliamo nell'affermar fin d'ora che essa non è corretta. Fin qui, e riferendosi agli studi che precedono sulla *Berceuse* e la *Ballata in fa*, solo abbiamo criticato le revisioni più accreditate delle opere di Chopin; a partir da questo punto, per ciò che riguarda la Ballata in *sol minore*, toccheremo il testo medesimo dell'autore.

Non ci nascondiamo la grande responsabilità che ci addossiamo: ma è tale la nostra convinzione, che ci siamo decisi di abbandonare alla pubblicità il frutto delle nostre meditazioni, senza la minima idea di voler imporre le correzioni che andiamo indicando, e solo col desiderio che una penna più autorevole della nostra si occupi di studiar questo punto, e si adotti almeno una correzione che dia

modo alla maggioranza di fraseggiar correttamente questa Ballata. Avendo interrotto questo studio per fare una piccola escursione a Monterrey, capitale del vicino stato di Nuevo Leon, ebbimo la grata sorpresa d'incontrare il distinto violinista belga Ovide Musin, che, come è saputo, gode di grande riputazione in Europa, e che era di passaggio per fare nell'interno una delle sue estese peregrinazioni artistiche.

Non volendo perder l'occasione di conoscere personalmente un così esimio artista, ci presentammo a lui; e fu tanta la confidenza e la semplicità con cui ci ricevette, che osammo chiedergli la sua opinione circa il fraseggiar di questa Ballata. Consentì volentieri a darcela: ed a misura che avanzavamo nella nostra esposizione pareva crescer l'interesse in lui. In fine si mostrò pienamente del nostro parere.

Quest'approvazione ci diede maggior coraggio a continuare il nostro lavoro dimostrandoci ancora una volta che non stiamo combattendo contro mulini a vento, come l'ingegnoso hidalgo di Cervantes, e come alcuno potrebbe supporre; ma che lo studio che stiamo facendo ha conseguenze pratiche per la volgarizzazione dell'arte.

Dopo questa piccola digressione volgiamoci al primo ritmo della Ballata, come rimase all'esempio 9 e vediamo i caratteri che presenta. È *anacrusico-maschile* come sembra a prima vista? Crediamo d'aver già dimostrato che non è *anacrusico:* però, per convincere anche i più increduli, ci permettiamo ancora alcune riflessioni. Togliendo il *sol* nera, dell'es. 9, e sostituendolo con un punto, avremo il ritmo con un disegno ritmico uguale a quello dei ritmi seguenti, e cioè:

Esempio 11°.

Qui si presenta tuttavia col carattere anacrusico, ma in realtà non lo è; poichè, essendo armonizzata questa nota, come quelle che le corrispondono nei ritmi seguenti, non potrebbero sopprimersi senza distruggere completamente l'idea musicale.

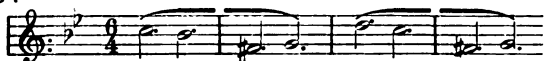
Se questo ritmo non è *anacrusico*, ma *tetico*, come affermiamo, appoggiandoci a Klindworth e a Musin, si presenta l'anomalia, che

tanto questo come i seguenti cominciano nella parte debole della misura, ossia nel *levare*, mancandosi al principio che esige che gli *ictus* stiano nel *battere* della misura, e siano per conseguenza preceduti da una linea divisoria. Per accordarsi a questo principio bisognerebbe scrivere così:

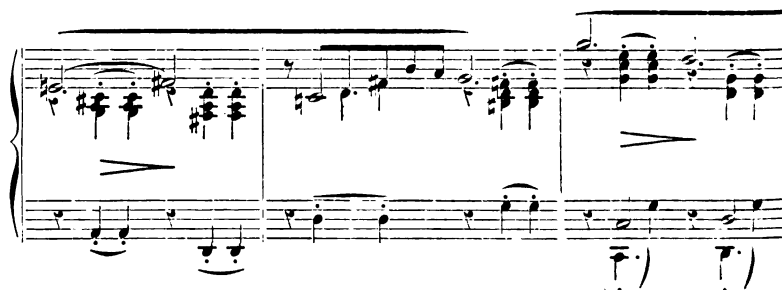
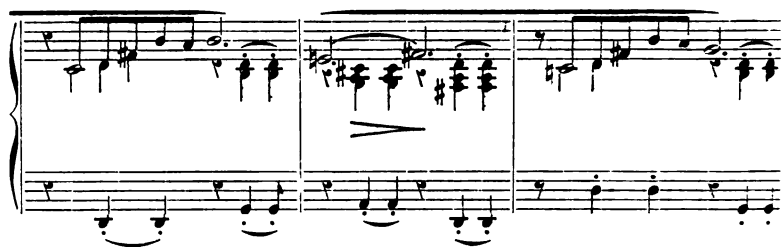
Esempio 12°.

Ma ora ci si dirà che il ritmo appare *femminile* anzichè *maschile;* e noi contestiamo che debba esser *femminile*, poichè la forza che prende l'ultimo *sol* dell'esempio anteriore è fittizio, sia per essere diviso il primo tempo della misura, sia per occupare il *sol* un tempo intero in una misura composta. Ed in questo precisamente fu l'errore di Chopin; ingannato dalla forza di questa nota, considerò maschile la desinenza, ed il ritmo risultò anacrusico senza esserlo in realtà.

Questo ritmo è di quelli che si chiamano *femminili-maschilizzati* e se non si esamina con attenzione si può prendere facilmente per *maschile*, senza che lo sia; per convincerci che veramente è femminile, basta ridurre i due primi ritmi alla loro più semplice espressione, cioè:

Esempio 13°.

Verificato già il vero carattere dei ritmi del primo periodo della Ballata, che è *tetico-femminile*, scriviamo questo periodo correttamente:

Esempio 14°.

dim.

Per tal modo vi è correlazione tra la battuta ed il ritmo e dall'armonia di due elementi distinti nasce chiarezza assoluta; il passaggio allora si sente, si concepisce, penetra nell'intelligenza e produce soddisfazione, benessere e diletto.

Preghiamo caldamente quelli che ci fanno l'onore di leggerci, di voler suonare questo passo replicate volte, così come lo abbiamo scritto nell'esempio che precede, e lo eseguiscano poi tenendo sott'occhio qualunque edizione stampata essi posseggano, e siamo certi ci daranno ragione.

Come i ritmi di quest'esempio che appaiono nell'originale come *anacrusico-maschili*, li abbiamo scritti come *tetico-femminili*, risulta che si è mosso tutto questo periodo mezza misura in avanti, sopprimendosi in conseguenza la seconda metà della misura 21 che risultava in più e che Chopin riempì perchè avendo incominciato a scrivere i ritmi come anacrusici, gli risultò naturalmente vuota.

Per convincerci che effettivamente è di troppo la mezza misura che abbiamo eliminato, scriveremo le misure 21 e 22 con le legature che appaiono nelle differenti edizioni che teniamo sott'occhio, indicando col N. 1 quelle di Scholtz, Mikuli, Marmontel e Reinecke, che si corrispondono, col N. 2 quelle di Kullak, e col N. 3 quelle di Klindworth.

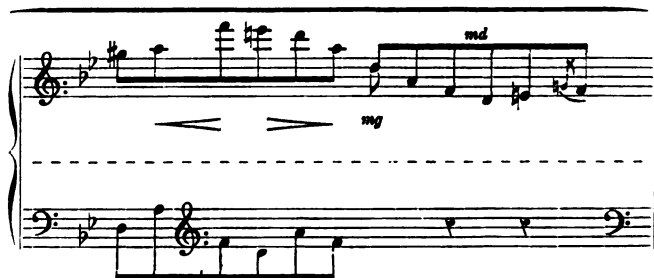
Esempio 15°.

Scholtz, Mikuli, Marmontel e Reinecke indicati, come abbiamo detto, dal N. 1, cominciano la loro legatura nel *sol* acuto, ossia al *levare* della misura 21, seguendo la simmetria di quelle anteriori, che cominciano pure al *levare*, senza pensare che questo ritmo risulta di due battute e mezza! Kullak, segnato col n° 2, *sentì* che il ritmo seguente è tetico e così lo indicò cominciando la sua legatura alla misura 22; ma si dimenticò per aria il *sol* acuto della misura 21, che non si sa se corrisponde al ritmo che precede o a quello che segue. Klindworth, segnato col N. 3, s'accorse pure che il ritmo se-

guente comincia nel *battere* della misura 22; ma ci indica il *sol* acuto della misura 21 come appartenente al ritmo anteriore, senza notare che questo risulta perciò di due battute e mezzo! e tutto il periodo, di quattordici battute e mezzo!

Questa legatura di Klindworth ci dimostra che sbagliammo nel supporre più sopra che questo era l'unico che avesse *compreso* tutta l'importanza delle tre note che stanno innanzi al *moderato;* dobbiamo aver detto che egli fu l'unico che *sentì* questa importanza, ciò che è innegabile, posto che così la indicò; ma pare che non la *comprese*, poichè se così fosse, non avrebbe posto questa legatura al fine del periodo.

La contraddizione manifesta che risulta a paragonar tutte queste edizioni, per quello che riguarda il *sol* acuto della misura 21, che non si sa dove collocare, indica chiaramente ch'esso è frutto di qualche anomalia, e quest'anomalia non è altro che la sua inutile sovrabbondanza; eliminandola come abbiam detto, ogni anomalia scompare ed i ritmi diventano completi e soddisfacenti. E tutto non finisce qui; poichè ripetendosi due volte questo periodo nel corso della Ballata, ed apparendo ogni volta, come è naturale, sotto il medesimo aspetto che in principio, dobbiamo correggerlo in ogni caso, cambiando i ritmi da *anacrusico-maschili* in *tetico-femminili*, come nell'esempio N. 14; nel quale abbiamo rispettato il più che si era possibile l'idea dell'autore, usando le medesime note scritte da Chopin e cambiando solamente alcuni valori, per rendere possibile la trasformazione.

Le misure 93 e 94 stanno scritte nell'edizione Peters-Scholtz in questo modo:

Fin d'ora osserveremo, che qui incontriamo un'altra prova che questo tema comincia alla metà della battuta 93 e non nella battuta 94 come pare indicare l'*a tempo;* la prova consiste nel regolatore *cresc-dim* che si vede nella prima metà della misura 93 ed il cambio di mano destra e mano sinistra indicato nella seconda metà della medesima misura, oltrechè in un *rallentando* nella misura 92 che non figura nell'esempio. È una regola di espressione assai conosciuta quella, che, il ripetersi del tema principale di una composizione deve prepararsi con un *rallentando*, per ravvivare l'attenzione di colui che ascolta, e produrre così maggior effetto. Se il tema cominciasse nella battuta 94, il *rallentando* dovrebbe trovarsi nella battuta 93; e siccome il *rallentando* lo hanno le 6 edizioni nella battuta 92, così la battuta 93 ha un'importanza che non avrebbe se qui appunto non cominciasse il tema, siccome noi affermiamo.

Si potrebbe obbiettarci che, quantunque il *rallentando* sia segnato nella battuta 92, pure è indicato con una linea di puntini, ch'esso si prolunghi fino alla battuta 93; ma a ciò risponderemo che la linea di puntini è prolungazione del *diminuendo* che sta due misure prima del *rallentando;* e due edizioni, quella di Marmontel e quella di Reinecke, mancano assolutamente della linea di puntini.

La prova decisiva la troviamo nel regolatore *cresc-dim* posto da Scholtz nella prima metà della battuta 93 (veggasi l'esempio N. 16) il quale indica con evidenza tutta l'importanza della seconda metà della misura, e quest'importanza non riconosce altra causa che il segnar l'inizio del tema.

Ecco ora la correzione che proponiamo, cambiando la seconda metà della misura 93 nella prima della misura 94 per aver tetico questo ritmo ed i seguenti, sopprimendo pure la seconda metà della misura 101 che sovrabbonda per aver fatto progredire tutto il tema di mezza battuta, e completando la battuta 93 colle medesime note

della sua prima metà, cambiando solamente alcuni valori affinchè risulti il medesimo disegno ritmico della misura anteriore. Veggasi l'esempio N. 17.

Una correzione somigliante si ha da adottare al presentarsi del tema per la terza volta nelle battute 192 e segg.; veggasi l'es. 18:

Siamo arrivati finalmente al termine di questo studio, che è parimenti l'ultimo che ci siamo proposti di scrivere per dimostrare tutta l'importanza della conoscenza ritmica per la buona interpretazione di qualsiasi opera musicale. Dopo aver letto e meditato questo studio, si comprenderà con quanta verità afferma Lussy che « senza la conoscenza ritmica naturale ed acquisita, l'accentuazione razionale ed intelligente di un'opera musicale è impossibile », e quale sia la portata e la profondità del detto di Schumann: « non comprenderai lo spirito, finchè non sarai padrone della forma ».

Invano si pretenderà *interpretare*, cioè comprendere lo spirito di una composizione, se non si possono indicare ad una ad una tutte le idee che essa contiene, e la loro importanza relativa nel discorso musicale.

La *tradizione*, che alcuni invocano con cert'aria di sufficienza per darsi una vernice di autorità, è una parola vana, e una ragione assai buona e soprattutto assai spiccia, per coloro che non ne conoscono altre.

Invitiamo codesti *tradizionalisti* ad indicarci la *tradizione* della Ballata in *sol minore*, poichè abbiamo interrogato vanamente gli oracoli, cioè i reputati maestri europei che hanno curato le sei edizioni che ci servirono per questo studio. Mentre noi, che, per buona o mala sorte, ci siamo formati da soli in un angolo remoto della Repubblica dove non esiste la tradizione, siamo stati sempre abbandonati alle nostre forze nei dubbi che ci si sono presentati, e per necessità, per abitudine, e talora anche per temperamento non rendemmo il culto al *magister dixit* degli scolastici; cercammo sempre il *perchè* di tutte le cose, e non riconoscemmo altra autorità che quella del ragionamento. Seguendo i suoi dettati gettammo da un lato le indicazioni di tutte queste celebrità, indicazioni, che, oltre ad essere contraddittorie, non sono neppur giustificate, e ci siamo slanciati da noi stessi alla ricerca della verità, senz'altra guida che gli eterni princìpî del bello, — le leggi ritmiche, le quali sono come questo eterne ed immutabili.

Abbiamo la certezza di esserci imbattuti in questa verità, la quale consiste nell'aver scoperto un errore di *ortografia* in un passaggio di Chopin; errore del quale nessuno, che noi sappiamo, si era fin qui accorto, ed abbiamo osato indicare una correzione di maggior impor-

tanza di quelle che fin qui s'eran fatte alle opere di Chopin. Se per fortuna nostra ci verrà dato ragione, avremo la soddisfazione di aiutare a sentire e comprendere una delle opere più incantevoli ed originali di Chopin; se, ciò che può anche succedere, ci si convincerà del contrario, avremo sprecato solo un po' di fatica, che, per rispetto alla nostra reputazione artistica, se non è nulla, è tanto picciol cosa da non prenderla in considerazione.

Saltillo (Messico).

E. GARIEL.

Arte contemporanea

IL “*PARSIFAL*„ E IL “*BARBIERE DI SIVIGLIA*„ NEL MOVIMENTO LEGISLATIVO SUL “DIRITTO D'AUTORE„

I.

Il concetto del « diritto di autore » si è venuto determinando nel movimento legislativo più recente con la figura della « proprietà »: e sebbene quando si confronti il pensiero del legislatore, qual si rileva dai lavori preparatorî ch'espongono le idee fondamentali cui l'ordinamento legislativo è, o dovrebbe essere informato, con le norme speciali che fissano l'entità del diritto riconosciuto, questo appaia ben ristretto: pure, la contraddizione tra l'idea ed il fatto ha facile spiegazione sol che si pensi alla « natura » della cosa ch'è oggetto del « diritto di autore ». Certo, se astrattamente si può intendere questo potere non quale misura di speciali diritti consentiti all'autore, ma come l'espressione del rapporto diretto sulla cosa prodotta dalla propria intelligenza, e chiamarlo perciò « proprietà intellettuale », grave è il dubbio intorno all'accertare quel che effettivamente vi è dedotto: se a molti, e di quest'affermazione è larga traccia nell'esposizione dei motivi che ha preluso alla recente legge austriaca sui diritti di autore, par che la pro-

prietà si riferisca all'opera diretta dell'intelligenza, al pensiero, altri avvisa invece che il diritto mal possa proiettare il potere suo su tal « cosa » per sè non appropriabile: perchè l'idea appena espressa, manifestata al pubblico, per il fatto stesso dell'essere intesa entra nella proprietà mentale, nel materiale intellettuale di chi ne-ebbe comunicazione. Altrimenti, ogni acquisto di cognizione potrebbe parere violazione della proprietà del pensiero: ogni *nuova* dottrina alla quale abbia potentemente contribuito una dottrina anteriore, parrebbe appropriazione illecita di quest'ultima in danno dell'autore: nè altro carattere dovrebbe avere nell'opera musicale ciò che la critica suol designare col nome di « reminiscenza » e che nel suo contenuto speciale, a differenza del « plagio » mostra l'azione esercitata dal « pensiero musicale » altrui sull'intelligenza del compositore. Il di ritto di autore non può dunque avvolgere il « pensiero » per sè, ma la forma particolare, determinata, con la quale questo pensiero è reso: e però s'intende come le incertezze e le disuguaglianze negli ordinamenti legislativi che s'hanno intorno all'argomento, derivino anzitutto dal voler costruire su quel concetto assai largo e ripugnante alla realtà delle cose, che è la « proprietà del pensiero »: e poi dall'opposizione in cui l'interesse dell'autore è con l'interesse del pubblico in conseguenza dell'entità stessa dell' « opera intellettuale ». Perchè, se per un verso pare che riconoscere e proteggere giuridicamente l'interesse dell'autore sia atto di pura giustizia, non dovendosi concedere ai prodotti intellettuali una garanzia minore di quella ch'è consentita dal diritto ai prodotti materiali dell'attività umana; d'altra parte, il legislatore non può dimenticare che l'opera intellettuale è la cosa meno *appropriabile,* e che pure ristringendola nei termini descritti, non risalta meno il fatto della « proprietà » o di un diritto che nella sua entità le si avvicina di molto, su di cosa il cui valore è già nel dominio pubblico: il « pensiero » o più generalmente la creazione intellettuale dell'autore è acquistata all'intelligenza di quante persone poterono intenderla: e quanto più alta e più feconda di nuovi indirizzi essa è, più facilmente e in minor tempo subisce i nuovi adattamenti, il nuovo lavoro integrativo che vi apporta il contributo di altri studiosi, rispondente alla continua attività intellettuale, e, in materia d'arte, anche alle mutate esigenze della coltura e del sentimento.

Come dunque assegnare un lungo termine a questo diritto dell'autore rispetto a cosa che nel suo valore intimo non gli appartiene più? Come consentirgli un potere talmente esteso, da impedire che l'opera eserciti nel pubblico cui è diretta, l'influenza, l'educazione che l'autore stesso non può non desiderare per l'intera riuscita del lavoro suo? Perciò s'intendono le restrizioni che il legislatore suol per ordinario imporre al riconoscimento del diritto di autore, e quando la critica asserisce che le leggi sulla così detta « proprietà letteraria » sono liberali molto a parole e poco a fatti, dà esageratamente il valore di « proprietà vera » al diritto di autore: non avverte ch'esse costituiscono come una transazione necessaria tra il diritto individuale dell'autore, e il diritto soggettivo pubblico dei consociati sull'opera intellettuale. E costruendo ora sull'analisi esposta il concetto economico-giuridico della « proprietà letteraria » o meglio « diritto d'autore », par di potere affermare che la comunicazione dell'opera la faccia entrare per ciò stesso nel dominio del pubblico, e che l'istituto del « diritto di autore » sia un modo col quale la consociazione per mezzo dei suoi organi compensa l'autore del contributo recato all'aumento del suo patrimonio morale. Il fatto della « pubblicazione » contraddice per sè alla possibilità giuridica che sul proprio pensiero, considerato come prodotto immateriale, o sulla *forma* che lo riveste l'autore « conservi » un diritto più o meno analogo al concetto comune di « proprietà »: ma la legge, per sentimento doveroso di giustizia, gli dà un corrispettivo, determinato con la figura speciale del diritto di autore che ha contenuto di « monopolio »: il quale rappresenta così un indennizzo dato per questa forma di *versio in rem* nel patrimonio intellettuale del pubblico.

Cosicchè, il « diritto di autore » rappresenta la controprestazione di un'opera entrata bensì per il fatto della pubblicazione nel potere del pubblico al quale è diretta, ma con l'*onere* del monopolio riserbato all'autore: e nella sua entità giuridica questo monopolio toglie figura di *riserva consentita dalla legge a favor dell'autore del frutto economico dell'opera sua, consistente nello spaccio di essa:* il pubblico ha la nuda *proprietà intellettuale* dell'opera, e all'autore è *attribuito* il profitto *economico* consistente nel diritto esclusivo di spaccio per il tempo ch'è determinato a fin di costituire il compenso dovutogli: fine che giustifica appieno il *monopolio* così ordinato.

II.

Recentemente, nuovi provvedimenti legislativi hanno disciplinato questa materia del « diritto di autore » in Norvegia, Austria, Italia; nei primi due Stati l'ordinamento ha carattere generale: nell'ultimo con decreto reale, che dovrà essere e sarà forse cangiato in legge, ha una disposizione specialissima che vuol preludere ad un aumento del termine di concessione del monopolio, e induce grave ragion di perturbamento nei concetti direttivi fin qui seguiti, senza dare certezza di quelli, poco giustificabili, che pare si vogliano adottare. Perchè, se è sistema non lodevole questo di voler provvedere con disposizioni interinali ad impedire che nel frattempo si estinguano diritti che continuerebbero invece a sussistere secondo una legge nuova di cui non soltanto non è presentato il progetto, ma neppure paion fissati i criteri generali cui dovrà essere informata; più grave è il provvedimento, quando non sia suggerito da questo criterio che sarebbe comune a tutte le produzioni minacciate nell'intervallo dal comune pericolo di cadere al tutto nel pubblico dominio, ma si restringesse ad una produzione speciale, e del prolungamento del termine si desse ragione allegando le condizioni finanziarie della persona investita del diritto di autore. Non si è più in tema di provvedimenti interinali d'ordine generale, giustificati dalla preparazione di una legge pur generale modificante l'ordinamento del « diritto di autore », sibbene in tema di privilegio personale, conceduto contrariamente alla legge, senza il concorso di quei motivi speciali, eccezionalissimi, che soli possono giustificare una disposizione lesiva della uguaglianza ch'è nella legge comune. Il bisogno dell'avente il « diritto di autore » non è buona ragione per indurre una modificazione così grave alla legge, com'è quella di estendere la durata del diritto stesso: specialmente poi, se la legge cui si contraddice è, secondo avviene dell'italiana, tra le più liberali su questo punto: ad ogni modo, è cattivo precedente nella legislazione, se pur non dimostra il male più grave del non sano funzionamento dei buoni ordini costituzionali, questo di togliere a fondamento di una disposizione legislativa eccezionale, l'interesse *esclusivo di un associato*, senza neppur verificare se in realtà questo *interesse* esiste, e senza curarsi dell'in-

teresse degli altri che rispetto alla durata del diritto di autore potessero trovarsi in egual condizione.

La legge norvegese recentemente entrata in vigore (4 luglio 1893) modifica in senso più liberale l'ordinamento statuito dalle leggi dell'8 giugno 1876 sulla proprietà letteraria, e del 12 maggio 1877 sulla proprietà artistica, e abbracciando entrambe queste materie così da formarne un solo istituto, s'intitola « legge sul diritto di autore e di artista » (*Forfatterret og Kunstnerret*). La durata del diritto riman la stessa che la legge anteriore avea di già fissato (art. 21, corr. all'art. 7 della l. 8 giugno 1876); ma intorno le persone alle quali è riconosciuto, giova notare che la nuova legge (art. 7) estende alle opere drammatiche musicali ed alle opere di musica accompagnate da un testo, le regole generali statuite. Nel quale nuovo ordinamento è notevole la considerazione data al lavoro dell'autore del « testo » rimpetto al lavoro del compositore, concorrenti entrambi alla creazione dell'insieme ch'è l' « opera musicale »: e siccome in questo risultato ognuna delle due parti che hanno concorso a costituirlo ha esistenza indipendente, il diritto di autore è riconosciuto per ciascuna, ond'è, che « l'autore del testo ed il compositore della musica possono rispettivamente effettuare, ognuno per proprio conto, una pubblicazione particolare, del testo e della musica » (1). Innovazione questa di molta importanza di fronte all'antica legge norvegese e ad altre legislazioni che, come l'italiana, hanno già adottato sulla materia così regolata concetti assai liberali: secondo occorse già di osservare (2), dalla relazione tra il « testo » e la « musica », e dal concetto che il compositore rivestendo di nuova forma artistica il lavoro dello scrittore lo unisce al suo così ch'esso quasi scompare nel risultato dell' « opera musicale », si può inferire che il diritto di autore debba spettare al solo compositore, dando in tal modo alla musica la presunzione assoluta di maggior valore rimpetto al testo: la produzione artistica assorbirebbe dunque la letteraria, e questo era appunto il criterio cui s'informava la legge norvegese modificata dall'attuale (3). Concetto al tutto inesatto,

(1) L. cit. n. 7, 1 d.
(2) V. in *Riv. Music.*, 1, fasc. 2: « *L'opera musicale e il diritto di autore* ».
(3) L. 12 maggio 1877, a. 29.

perchè se è vero che un compositore di genio inspirandosi unicamente al soggetto musicato, può elaborare un dramma musicale ammirabile attorno ad un testo assolutamente meschino: pure, è certo che anche se il lavoro letterario non sia eccellente o buono in ogni sua parte, le linee del dramma come sono svolte o accennate nel testo concorrono fortemente a scuotere ed accendere la fantasia del compositore; nè parimenti si può porre in dubbio, che l'azione secondo si svolge nel lavoro letterario tien talvolta nella rappresentazione così avvinto lo spettatore, da fargli accogliere come pregevole una composizione musicale che per sè avrebbe poco valore. Di qui la conseguenza che il lavoro letterario concorre col musicale a costituire l'opera, e che l'autore del libretto può avere su questa il « diritto di autore »: la legge italiana pure accogliendo tal ragion di disporre ha seguito una via media, consentendo al compositore il diritto di pubblicare il testo assieme alla musica, quasi che quello si confonda in questa e all' « opera musicale » non possa dar mai il maggior concorso: la legge norvegese ha un ordinamento più logico e più equo, e senza preoccuparsi della relazione ch'esiste tra il « testo » e la « musica », vede nell' « opera musicale » il risultato di due lavori concorrenti a costituirla: onde il diritto di ognuno degli autori sulla rispettiva opera sua, e quindi il diritto che uno non pubblichi il lavoro dell'altro senza averne l'autorizzazione.

III.

La legge austriaca (1) venne preceduta fin dal '93 da una legge speciale (2), che in vista delle mutazioni proposte intorno la durata del « diritto di autore » intendeva a conservare, come provvedimento interinale, quei diritti che nell'intervallo tra la presentazione dello schema di legge e la sua approvazione si sarebbero altrimenti estinti secondo la r. i. Patente 11 ottobre 1846. La quale riservava il diritto esclusivo di rappresentare un'opera musicale o drammatica, al compositore durante la sua vita, ed agli eredi per dieci anni decorrenti dal tempo di sua morte: troppo dissimile in ciò dalle altre

(1) L. 26 dic. 1895 (*R. G. B.* 1895, n. 197).
(2) L. 26 apr. 1893 (*ib.*, n. 22).

leggi che fissavano un termine maggiore di durata, e in ispecie dalla stessa legge ungherese (26 aprile 1884) che lo estendeva a cinquant'anni dalla morte dell'autore, e dalla legge germanica (11 giugno 1890) che lo estendeva a soli trent'anni. Per il che, assai il vecchio ordinamento dato in Austria alla cosidetta « proprietà letteraria ed artistica » appariva soverchiamente restrittivo, illiberale, di fronte ai più recenti provvedimenti degli altri Stati, ed ai nuovi concetti affermati dall'Unione internazionale di Berna in vista della necessità di unificare le varie legislazioni sulla materia, a causa dell'estesa diffusibilità inerente alle « opere dell'ingegno ».

Un voto della Camera dei deputati (22 giugno 1886) aveva di già invitato il Governo austriaco a presentare uno schema di legge sui diritti di autore, che rispondesse alle nuove idee ed al movimento legislativo degli altri Stati europei: e le sollecitazioni della vedova di R. Wagner a fin d'impedire che la facoltà di rappresentare il *Parsifal* cadesse nel dominio pubblico (come, secondo la i. r. Patente del '46, sarebbe di necessità avvenuto alla fine del 1893), conservandone invece il monopolio al solo teatro di Bayreuth, mossero il Governo a presentare alla Camera Alta il nuovo progetto di legge (20 luglio 1892). Nel quale uno dei provvedimenti più innovatori era appunto l'estensione della durata del diritto, fissata a trent'anni dalla morte dell'autore: e perchè della nuova concessione potessero giovarsi tutti gli interessati pei quali il decennio stabilito dalla legge precedente fosse prossimo a scadere, si pensò, calcolando la probabile durata della procedura parlamentare, a prolungare quel termine di *un anno* (Prog. del Gov. alla Cam. dei Signori, § 1): misura interinale che giustamente venne poi estesa a due anni dalla Camera dei Signori, e con questa modificazione la proposta del Governo diventò legge (20 aprile 1893), intesa a preparare il nuovo ordinamento, statuito pur esso con legge del 26 dicembre 1895.

Si è accennato a questa legge interinale del 20 aprile 1893, non soltanto perchè s'avesse notizia del movimento legislativo che condusse alla legge odierna sul diritto di autore, e che intese a rendere possibile con l'accoglimento dei nuovi criterî, l'adesione dell'Austria all'Unione internazionale di Berna, ch'è pur lo scopo onde il legislatore norvegese fu indotto a statuire le modificazioni legislative già descritte; ma anche per dimostrare rimpetto agli ultimi provvedimenti

legislativi italiani, di cui si terrà discorso più innanzi, quanta maggiore correttezza costituzionale e legislativa abbia tenuto il Governo austriaco che doveva occuparsi di una pressochè identica condizione di cose: identica almeno in apparenza. Anche il Governo austriaco era stato eccitato a provvedere interinalmente dalla famiglia del Wagner, gelosa di mantenere al teatro di Bayreuth il privilegio della rappresentazione del *Parsifal:* ma la norma provvisoria statuita non s'inspirò direttamente al fine di concedere un privilegio, per quanto gravi considerazioni d'interesse artistico superiore potessero concorrere a giustificarlo: s'informò invece ad un fine d'interesse generale, ad impedir cioè che durante il lavoro preparatorio della nuova legge diretta ad estendere la durata del diritto di autore, le concessioni pendenti patissero danno per l'applicazione della r. i. Patente del 1846. Fine questo che con una correttezza costituzionale degna di essere esempio a paesi in cui i savî ordinamenti liberali vanno di continuo infiacchendosi, il Governo austriaco volle ottenere con una *legge* speciale: l'intervento del potere legislativo dava così sicurtà che l'ordinamento interinale non procedeva da spirito di concessioni privilegiate, e affermava ancora più efficacemente l'impegno del Governo e della Camera di dare entro il biennio di proroga assetto definitivo alla materia del « diritto di autore ».

IV.

Con altro intendimento e con altra men corretta pratica costituzionale s'è svolto in Italia l'ultimo movimento legislativo sulla così detta « proprietà artistica ». Un r. D. (10 febb. 1896), *da essere convertito in legge*, dispone che « il termine della durata del diritto « di proprietà stabilito dalla L. 10 settembre 1882 (n. 1012, serie 3ª) « fosse per l'opera il *Barbiere di Siviglia* di Gioachino Rossini « prorogato di due anni a decorrere dal 15 febbraio 1896 »: e di tal proroga, di eccezione così grave alla legge generale, il testo del r. D. dà due motivi: « che il Liceo Musicale di Pesaro vive in gran « parte cogli utili che ricava dall'opera suddetta, e che tali utili « cesserebbero col passaggio di essa nel dominio pubblico, turbando « per tal modo l'andamento di tal nobile istituto, nato dalla muni- « ficenza dell'immortale Gioachino Rossini »; e che « son riserbate

« ulteriori disposizioni d'ordine più generale sulla riforma della L. 19 « settembre 1882, da presentarsi al Parlamento nazionale ». Due ragioni dunque hanno persuaso il Governo a sostituire anche in questa materia l'azione sua a quella legittima del Parlamento: una, ben determinata, ma non bene giustificabile, ed è la concessione di un privilegio al Liceo Musicale di Pesaro: l'altra, la dichiarazione molto genericamente fatta, di proposte di legge che si sarebbero presentate in modificazione della legge attuale: dei quali nuovi criterî legislativi nulla di certo si seppe e si sa.

Il semplice confronto tra il procedimento tenuto in Italia e quello osservato in Austria intorno al modo di provvedere all'identico fine, ch'era il disporre interinalmente, ben testimonia della maggior correttezza che pose nel suo lavoro il legislatore austriaco: il quale, e fu più rispettoso della buona forma costituzionale, e meglio osservante del diritto generale. Della forma non è qui luogo opportuno a discutere: e basterà dire, che il sistema dei cosidetti decreti-leggi oltrechè vincola di molto la libera decisione dei Parlamenti chiamati a ratificarli, un po' per le prevenzioni ch'essi suscitano, e molto per il dubbio non abbia a riescire fomite di malessere il subito mutamento d'una condizione di cose, pur malamente iniziata; produce poi nell'intervallo uno stato di cose ch'è dominato dall'incertezza contrastante assai alla necessità che le posizioni giuridiche siano ben determinate per la sicurezza dei rapporti che vi si connettono. Un'altra osservazione tutta relativa alla forma del decreto può seriamente moversi, dove si badi che una delle ragioni, quella che par la principale, è dedotta dal bisogno di procurare mezzi d'esistenza al Liceo pesarese: ora, se questo decreto come provvedimento interinale consigliato da mutazioni prossime alla legge attuale sulla proprietà letteraria, doveva essere controfirmato dal Ministro di agricoltura, industria e commercio, come atto d'interessamento speciale per l'istituto pesarese doveva pure aver la firma del Ministro d'istruzione, a fin di accertare che le condizioni finanziarie del Liceo erano tali da esigere imperiosamente le disposizioni eccezionali ordinate.

Perchè, e così alla question della forma s'unisce ora quella non meno grave del contenuto, il provvedimento è un semplice privilegio statuito a favore del Liceo Musicale pesarese: e se l'introdurre

privilegi personali è atto assai disdicevole al concetto dell'uguaglianza dei diritti ch'è giusta e solida base della legge comune, ancor più lo è, quando la ragione addotta a scusare l'allontanamento dalle norme generali, sia molto discutibile, o al tutto non vera. Nel fatto, che il bisogno di chi ha la proprietà letteraria possa muovere l'azione del legislatore a scuotere l'ordinamento generale statuito, è considerazione non giusta e perciò grave di pericoli, col precedente eccezionalissimo che pone; se la pubblica benemerenza delle persone è tale che si debba averne cura, provvegga lo Stato con altro modo che non sia violazione della legge generale sul diritto di autore; assegni o sussidî si dànno anche troppo facilmente a istituti che non ne sono meritevoli, perchè si debba lesinarli a chi li meriti davvero. Ma il guaio è, che qui non viene soltanto in discussione la bontà delle ragioni addotte nel testo del r. Decreto, del doversi venire in sussidio del Liceo Musicale di Pesaro, consentendogli un privilegio vero: a tal motivo manca la base reale, il *bisogno* cioè dell'Istituto, e così riman spiegato l'avvertito difetto della firma del Ministro dell'Istruz., il quale avrebbe assicurato con questo atto la verità delle condizioni descritte, a giustificazion del privilegio concesso all'Istituto pesarese. Un documento ufficiale, la relazione del Presidente del Liceo stampata del '95 in Pesaro (1) sull'amministrazione dal 7 marzo 1892 al 31 agosto 1895, così riferisce sull'attività costituita dai « diritti di autore »: « i diritti di autore sulle opere Rossini sono ridotti quasi alla metà « di ciò che si riscuoteva nel 1891. Questo reddito va diminuendosi « ogni anno, e nel 1896 avrà una nuova e sensibile diminuzione, « compiendosi in detto anno l'ottantesimo anno dalla prima rappresentazione del *Barbiere di Siviglia*, che entrerà nel dominio del « pubblico. La diminuzione sarà sensibile, perchè tanto in Francia che « in Italia è una delle opere del sommo Maestro le quali maggiormente « vengano rappresentate, e dànno perciò maggior prodotto. *L'Amministrazione ebbe costantemente innanzi tale progressiva diminuzione di « reddito e si preparò a colmarla con la costituzione graduale annua « di un nuovo capitale, il cui frutto se non sostituisce interamente « il provento dei diritti di autore, manterrà il Liceo nella sua po-*

(1) Tip. Nobili.

« *tenza economica da poter* SEMPRE LARGAMENTE *provvedere a tutti* « *i suoi bisogni* » (1).

Ponganai ora a riscontro queste due affermazioni: una, quella del r. D. asserisce la necessità di venire in sussidio del Liceo musicale di Pesaro, e per questo fine modifica con grave atto la legge generale statuendo un privilegio: l'altra, ch'è dell'Amministrazione dell'Istituto, dichiara che con le provvidenze escogitate e introdotte nell'azienda (e tra queste segnaliamo quella di ridurre da L. 14,000 a L. 7,000 (2) lo stipendio del Direttore), il Liceo potrebbe *largamente* provvedere ai suoi bisogni, nonostante la perdita dei diritti d'autore sul *Barbiere di Siviglia:* e siccome tra le due asserzioni quella dell'Amministrazione pare la meglio attendibile, l'atto del Governo non ha più argomento che lo giustifichi: la necessità impellente che in qualche modo poteva dar ragione del privilegio, par ch'esista soltanto nella motivazione del r. D. Può essere, che nel tempo decorso dal 1° settembre 1895 al 1° febbraio 1896, l'azienda dell'Istituto abbia volto a male, o che le spese d'amministrazione siano cresciute, quantunque la relazione ricordata, ch'è lavoro assai pregevole, accenni a risparmi, non ad aumenti: e su questo punto il Governo darà senza dubbio notizia al Parlamento, sebbene pur dimostrando l'assoluto bisogno, mal potrà dar giusto fondamento al privilegio proposto.

Si è detto, ma nella motivazione del r. D. non apparisce traccia di tal supposto, che il provvedimento accennerebbe alla modificazione della legge generale, nel senso di estendere la durata della concessione: il quale intendimento, oltrechè non probabile in una legge che per questo punto è tra le più liberali, avrebbe dovuto indurre, se vero, la necessità di estendere la misura interinale a chiunque fosse nel godimento del « diritto d'autore », non di restringerla ad una sola persona, e per un'opera sola. Si è pur detto che il Governo intenderebbe di proporre la continuazione del monopolio dopo la sua durata normale, a favore dello Stato, a fin di sussidiare con tal mezzo alcuni Istituti, specialmente quelli d'arte: proposta

(1) Relaz. cit., p. 16.
(2) Relaz. cit., p. 18.

grave, perchè esorbita assai dai termini del « diritto d'autore », e non vi è ragione per affermare il buon diritto dello Stato a mantenere per sè una proprietà che non è più tale per chi giustamente dovrebbe averla: se mancano i mezzi per tenere in vita tutti gl'Istituti che s'hanno, provveda lo Stato a restringerne il numero, facilitando ai più volenterosi e meritevoli la possibilità di frequentarne i corsi. Ma questo concetto, se vero, avrebbe dovuto pur esso rendere generale la misura interinale ordinata: e se informerà, com'è corsa voce, una prossima mutazione della legge attuale, s'avrà modo, resa pubblica la proposta, di ricercarne e discuterne la serietà e la giustizia.

G. P. CHIRONI

Prof. ord. di dir. civ. nell'Univ. di Torino.

GHISMONDA

OPERA IN TRE ATTI DI EUGENIO D'ALBERT.

Le opere nuove, rappresentate, in questi ultimi tempi, in Germania furono molte, forse troppe; ma le più sparirono subito dopo aver vista la luce della ribalta. Un tratto facilmente distinguibile, che le accomuna, le danneggia infatti; tutti lo riconoscono: è la imitazione più o meno superficiale del Wagner. Ma non è propriamente questo che le uccide: no; è la mancanza di idee prima di tutto — non dico di idee originali —, poscia la mancanza di *vis* scenica e di stile drammatico. I compositori tedeschi, più degli altri, si fidano della diligenza, della correttezza e del buon gusto che essi pongono nello elaborare le forme musicali, nel disporre con certo agio i materiali della tecnica. Pare a loro che raggiungere una buona condotta musicale, dal punto di vista dello stile, però, anche presso di loro quasi sempre ibrida ed impura, significhi dare consistenza alla musica teatrale. Essi s'ingannano le cento, le mille volte. Il fatto li disillude fin troppo spesso. Questa correttezza della forma, questa diligenza circospetta e sagace hanno, da sole, fatto passare qualche opera sinfonica, ma non hanno mai salvato un dramma in musica. I rappresentanti della musica pura d'ogni paese ne seppero e ne sanno qualche cosa.

« Ghismonda », la nuova opera di Eugenio D'Albert, si eleva sopra un numero considerevole di odierni prodotti consimili, appunto perchè l'autore si è reso stretto conto delle esigenze del dramma musicale e ne sente fortemente lo stile. Egli ha vinto le tentazioni che sospingevanlo forse, nei riguardi della forma, verso la musica

pura, tanto più lui, un suo cultore eminente, ed ha fatto fiorire il dramma, pur non rinnegando nessuna delle qualità del musicista che è fortemente preoccupato dell'arte sua.

Il dramma « Ghismonda » è composto utilizzando un poemetto drammatico di Immermann. L'azione si svolge al principio del secolo XVI. Il duca Manfredo, un lontano parente di Tancredi, principe di Salerno, ama la costui figlia, Ghismonda. Per lei egli s'è improvvisato poeta sentimentale, per lei compone e canta canzoni d'amore, per lei immagina feste dell'arte, rappresentazioni sceniche, tornei di cantori. Ghismonda è una fanciulla di carattere fiero, franco ed aperto, di intelligenza vivace, di costumi semplici e schietti. Nell'animo suo alberga una grande nobiltà; questa è pari alla sua rettitudine e al suo sentimento puro ed umano. Essa odia i costumi della corte, che falsano la natura umana; la sua anima si ribella ad ogni artificio nell'espressione delle idee e de' sentimenti; essa odia le convenzioni della casta cui appartiene, disprezza i pregiudizî che trae seco la nobiltà della nascita, la distinzione di classe. Null'altro che indifferenza e disprezzo può dunque inspirarle l'attitudine stupidamente galante assunta dal duca Manfredo verso di lei. Seccata dalle insistenze del duca, essa escogita un mezzo per vedere se egli smette una volta di essere così manieroso. Un giorno in cui dal giardino giungevale all'orecchio una delle solite canzoni barocche, che il duca facevasi accompagnare da alcuni strimpellatori, incontratolo, interrompendo le sue dichiarazioni e le sue insistenti domande d'amore, gli confessa apertamente di non amarlo, esser tuttavia cosa possibile che ella viva i suoi giorni accanto a lui, se così voglia il padre. Il duca interpreta le parole di Ghismonda come una promessa d'amore. Il principe Tancredi è lieto della progettata unione. Egli ordina anzi che la splendida festa, che il duca aveva preparata dianzi al castello per far cosa gradita a Ghismonda, abbia luogo espressamente in onor de' fidanzati. È una festa artistica. Tra l'altre sorprese vi si esporranno dei quadri viventi. Uno di essi deve rappresentare *Endimione* e *Luna*. *Luna* sarà Ghismonda; ma quale *Endimione* non si sa chi scegliere, quando un vassallo di Manfredo, il vecchio Dagoberto, giunge alla corte col suo figliuolo Guiscardo, che presenta ed offre in servigio al principe. Guiscardo è giovane e bello; il suo sguardo s'incontra con quello di Ghismonda; la vista di costei lo ha confuso,

il suo volto si è scolorito. Nel contorno che ella ripudia è apparsa una figura, verso la quale ella si sente attratta da una profonda simpatia. L'*Endimione* è trovato. Il duca infatti propone Guiscardo, e Ghismonda acconsente.

Allontanatisi Manfredo e il principe, Ghismonda interroga Guiscardo e gli indica dove prendere istruzioni intorno alla rappresentazione cui egli deve prendere parte. — Ma che cos'è avvenuto? Guiscardo tace, il suo volto è ardente, egli sembra oppresso come da una pena misteriosa, da un'angoscia indicibile. Vacillante egli s'avvicina a Ghismonda, s'inginocchia, innalza gli occhi verso di lei, prende poscia il lembo del suo peplo e lo bacia piangendo. Ghismonda, da prima sorpresa e smarrita, si ricompone all'istante. Ella comprende che ciò non è, non dev'essere, sarebbe una follia. Ma le lagrime di Guiscardo, il bacio impresso nel peplo, i suoi sospiri, il suo tremito le hanno profondamente commosso il cuore. Essa si allontana immersa in profondi pensieri.

Le sale attigue si affollano già di invitati. Il piccolo teatro si discopre e il poeta Guarini illustra il primo quadro vivente, il quale rappresenta: Venere seduta entro una conchiglia presso la spiaggia del mare, circondata da amore e da numerose ninfe. Poco dopo, rialzata la tela, appare il secondo quadro: Endimione e Luna. Ma qui un incidente suscita lo stupore generale. Guiscardo, vinto dalla commozione, non potendo contenersi, s'inginocchia innanzi a Ghismonda e le susurra all'orecchio queste parole: « La felicità infinita! » Ghismonda abbandona all'istante il suo posto spaventata e si copre il volto; la tela del piccolo teatro scende. È uno scandalo. Il principe, Manfredo, la società tutta, si alzano tra la più grande eccitazione. A dimenticare l'accaduto, Tancredi invita tutti a passare nel giardino, che, sollevate le tende, appare sfarzosamente illuminato nel fondo. Mentre tutti escono, il duca Manfredo, acceso d'ira, giura di vendicare l'oltraggio ricevuto.

Nel secondo atto le passioni si sviluppano e gli avvenimenti assumono l'aspetto tragico. La scena rappresenta una parte del giardino ai piedi di un colle. Ghismonda, turbata dal rumore della festa e dall'ingannevole splendore di quelle figure e di quelle larve cortigiane, ha cercato nella solitudine di quest'angolo del parco un sollievo alla sua anima agitata. Improvvisamente Guiscardo esce da un

cespuglio. Ghismonda, esterrefatta, vuol discacciarlo; ma la potenza dell'amore, la passione di Guiscardo la vince lentamente, ed ella, che ha trovato in fine chi legge nella sua anima e chi l'ha compresa, s'abbandona teneramente nelle braccia del giovane amante. In questo momento il principe Tancredi e il duca Manfredo, non visti, sono apparsi sul poggio. Gli amanti sono scoperti. Manfredo, vinto dalla collera, pone mano alla spada; Tancredi vacilla e si tiene tremante accosto al duca, che lo allontana rapidamente. Nel giardino e nel castello intanto i lumi si spengono a poco a poco, e tutto ritorna in quiete. Mentre i due amanti, circondati dal poetico silenzio della notte, dimentichi di tutto, si abbandonano alle inebbrianti delizie dell'amore, la vendetta ordisce le sue trame sul capo di Guiscardo. Ma già delle fiaccole muovonsi tra il folto degli alberi; Ghismonda è cercata. Essa, dopo essersi fatta giurare da Guiscardo il silenzio a qualunque costo, con un ultimo addio s'allontana. Poco dopo una figura si disegna nello sfondo. È Tancredi. Egli s'avvicina a Guiscardo che, inginocchiato, seguiva collo sguardo Ghismonda e gli pone la mano sulla spalla: « Con chi eri tu qui in intimo colloquio? » — « Io era solo ». — Il principe esige che egli confessi. Guiscardo nega tutto. « Io non ho nulla da confessare ». — « Nulla? » — « Nulla ». — « E sia! Va tu dunque ancora nel nulla! » Ciò detto, Tancredi strappa a Guiscardo il pugnale che questi tiene alla cintura, e lo trafigge. « Ah! tu, eroe da femmine, tu sai ingannare il tuo signore e sai sedurre la sua figliola, che sai tu ancora? » — « Tacere ». È l'ultima parola di Guiscardo, che muore dopo un istante. Ma Tancredi inorridisce dell'assassinio commesso. Egli è preso dallo spavento e dal delirio. Egli vede la figura del vecchio Dagoberto che gli ridomanda suo figlio. Mentre, atterrito da orribili visioni, egli si abbandona sulla panca di pietra gridando aiuto, i servi accorrono, ed a loro Tancredi si palesa l'uccisore di Guiscardo.

Al terzo atto, Ghismonda s'intrattiene, in una sala del castello, colle sue dame Leonora e Rosa ricordando le impressioni della festa della notte innanzi, quando ella apprende da quest'ultima la morte di Guiscardo, avvenuta, così le si racconta, in seguito di un colpo al cuore. Ella tenta di dominare il suo immenso dolore, ma invano; essa cade svenuta. Intanto un mucchio di popolani armati sta per precipitarsi nel castello gridando vendetta per l'uccisione di Gui-

scardo. Il vecchio Dagoberto, il fido vassallo, difende la soglia del palazzo e induce i popolani a ritirarsi. Ed è egli, il padre dell'ucciso, cui tocca in sorte di svelar poscia a Ghismonda il delitto di Tancredi. Ghismonda inorridisce. Al colmo dello strazio e della disperazione, circondata dalla sventura, ella si mostra non di meno un forte e fiero carattere. Essa ordina che le sia portato innanzi il cadavere di Guiscardo, e che Manfredo e tutti i nobili della corte si presentino nel contempo a lei. Essa saprà espiare la sciagura di cui ella medesima è autrice.

In una sala del suo appartamento, Ghismonda, circondata dalla corte, contempla il corteo funebre che le reca il cadavere di Guiscardo. Anche il duca Manfredo è venuto. La figlia di Tancredi comincia col dissipare un errore. Essa non è, non fu mai fidanzata di Manfredo. « Qui giace l'uomo di cui io sono stata la fidanzata »: e in così dire, sollevato il coperchio della bara, scopre il cadavere di Guiscardo. Manfredo, al colmo dell'ira, si allontana; tutti gli altri, costernati, a un cenno di Leonora, lo seguono; poscia costei. per ordine di Ghismonda, che cerca di allontanarla, muove in traccia di Tancredi.

Ghismonda, rimasta sola, dice sul cadavere dell'amato Guiscardo tutta la passione e il dolore che dall'anima sua trabocca. Accosta poscia alle labbra una bottiglietta di veleno, lo beve e, presa la destra di Guiscardo, aspetta così la morte. Giungono all'istante Tancredi e Leonora, poscia le dame della corte, Dagoberto e i servi. La costernazione e il terrore sono sui volti di tutti. Ghismonda, caduta presso la bara, muore pronunziando, in uno sforzo supremo, queste parole, rivolta al padre: « Non c'era bisogno del tuo pugnale per insegnarci a rinunciare alla vita! ».

Questo il dramma. L'azione offre un notevole interesse. Vi è chiarezza, vita, poesia. Gli avvenimenti sono preparati e svolti con arte, con intelligenza della scena lirica e con giusta proporzione. Un'angoscia cupa e sinistra, la nota del destino tragico, domina sin da principio e lascia dappertutto la sua impronta, sicchè questa forse appare soverchiamente marcata. Questo elemento tragico conferisce

però una singolare unità al dramma e ad esso egli va debitore della sua potente efficacia. I caratteri, in generale, sono chiari e delineati con sicurezza; essi si imprimono energicamente, si svolgono mantenendosi distinti e proporzionati. I conflitti, cui essi dan luogo, non sono nuovi, ma logici lo sono sempre. Un po' precipitata mi pare la scena fra Tancredi e Guiscardo nell'atto secondo; la chiusa del medesimo è costituita da un espediente teatrale usato, poco naturale e meno relativo al carattere di Tancredi; o appare così in causa del mancato suo sviluppo. Così dicasi dell'apparizione di Manfredo e di Tancredi durante la scena d'amore. L'inazione di Manfredo, coi dati che ce lo mostrano l'offeso e fremente rivale di Guiscardo, è inesplicabile. La catastrofe, la morte di Ghismonda, è alquanto di maniera. In essenza è vera; come essa è condotta, appare una scena spettacolosamente funebre, una scena a sensazione, cui manca la poesia della morte d'Isolda, d'onde risente qualche poco, come la scena d'amore risente del suo modello: la scena del secondo atto del *Tristano* di Wagner. Forse, in fine, l'assalto al castello per opera dei fautori di Dagoberto, nell'atto terzo, è un episodio non riuscito, precipitato anch'esso e soverchio, un ingrediente tolto in imprestito dalla vecchia opera. In complesso, però, non ostante questi difetti, le situazioni sono molto drammaticamente sentite e delineate ed offrono eccellente materia, eccellenti punti di presa alla musica.

In mezzo a questo ambiente, in cui la passione è violenta e però circondata di tanta poesia, le nature di questi individui hanno campo di svolgersi. Sopra tutti interessanti sono i caratteri di Ghismonda e di Tancredi. La principessa emancipata dal suo contorno, in cui la convenzione ha spento il sentir puro ed umano; Ghismonda, la creatura semplice, forte, eroica fino allo stoicismo; questo fiero carattere, per cui la donna è superiore alla gran dama, è una figura simpatica, attraente, commoventissima. Nella sua risoluzione di morire eroicamente in espiazione del delitto che ha spento Guiscardo, e di cui ella stessa si sente autrice, c'è un tratto umano che corrisponde alla verità. Ghismonda in fatti è stata, in parte, causa dell'assassinio di Guiscardo. La coscienza di questa complicità indiretta cresce tanto in lei da alterarle la ragione, ed essa si considera ella medesima l'assassino. Tancredi, un uomo di buon animo, debole per natura, il quale, offeso in quanto egli ha di più caro al mondo, l'onore della

sua figliola, agisce nell'impeto dell'ira, si vendica, diventa assassino, ma inorridisce all'istante del delitto commesso e se ne pente appena scorge la portata dello strazio umano di cui il suo delitto è cagione, e nella immensa sua desolazione, per cui ridiventa padre, è colto dal delirio, è un carattere vero, ma è anche una natura complessa, e però esigeva una preparazione e uno sviluppo maggiore.

Incompleti ci sembrano i caratteri di Guiscardo e di Manfredo. L'uno è la personificazione della passione ardente ed ineluttabile; egli è eroico nella fede e nel sacrificio; egli muore, ma non tradisce la parola data. Però bisogna molto intuire di lui, forse troppo. È anch'egli un carattere, cui il dramma non lascia campo di spiegarsi. L'altro è, si può dire, mancato. Egli è un adulatore, un cortigiano senza testa nè cuore; la sua passione per Ghismonda è un misto di ambizione e di pretensione sciocca. Però egli ha orgoglio; ferito nell'onore, vorrebbe ribellarsi e tuttavia non fa che agitarsi e fremere in silenzio. Egli è un vile. Dovrebbe vendicare un'offesa atroce e, invece di inveire contro l'offensore, si ritira in disparte, si nasconde nell'ombra e manda avanti Tancredi. Non è un carattere chiaro ed è una figura ripugnante e ridicola. Dagoberto è un personaggio di importanza secondaria ed anche meno riuscito.

L'ambiente è trattato con colori arditi e vivaci, il dialogo con la fierezza di linguaggio e la rude espressione propria dell'epoca. La cupa tinta che deve serpeggiare dovunque, come la fosca nota tragica, è riconoscibile in ogni tratto dell'azione. Chi ha sceneggiato questo lavoro ha superato due difficoltà e in modo felice specialmente la prima, e cioè le difficoltà di varietà nell'architettura delle scene e di concisione nell'esporre i motivi drammatici: ha vinto i pericoli di due situazioni difficili: della scena dei quadri viventi e della morte di Ghismonda. Che a qualche momento drammatico manchi forza, verità, opportunità noi non vogliamo lasciar di rilevare. Senza estenderci maggiormente, accenneremo soltanto alla scena dell'apparizione di Tancredi e di Manfredo nel secondo atto. Che Ghismonda e Guiscardo non avvertano la loro presenza, passi. Che Manfredo resti inerte è cosa intollerabile, e che di qui all'atto decisivo di Tancredi trascorra tanto tempo quanto ne occorre necessariamente per deliberare la vendetta, ciò si chiama lasciar tutto l'agio possibile a che la scena fra Ghismonda e Guiscardo si svolga e, diciamo pure, si diluisca

nelle sue fasi, con certo suo discapito e col discapito dell'azione, la cui corsa è inutilmente trattenuta per iscopi musicali. Questi vecchi espedienti, queste spezzature, di cui la vecchia opera tanto si compiacque e per fortuna abusò, non dovrebbero per nulla entrare in un dramma musicale come questo del D'Albert, in cui ciò che è emanazion sua è tutto arditezza, tutto arte che conquide, tutto attraentissima modernità.

Chi ha senso artistico ed è in grado di rappresentarsi chiaramente la importanza della evoluzione, che il melodramma ha compiuto per opera del Wagner, potrà ammirare gl'intendimenti elevati, coi quali fu composta la « Ghismonda » del D'Albert; potrà ammirarne la felice concezione, la forma solida e compatta, l'ardita espressione di un chiaro e cosciente ideale artistico, l'organismo delicato ma sano, in cui tutte le parti si accostano e si distribuiscono mirabilmente il lor proprio lavoro. « Ghismonda » è l'opera d'arte nel senso più moderno, quella cioè che si produce appunto col maggiore e col più libero consentimento di tutte le sue parti. L'opera moderna è un tutto organico libero di quella speculazione meccanica, che calcolava e misurava col compasso la forma piccola, gretta, banale, da cui il vecchio melodramma, per piacere ed essere compreso, doveva trarre ogni sua risorsa effettuale esteriore. La matematica della forma fu ed è il giogo costante della vecchia opera. Chi sa che cosa è la musica, a confronto coll'aria d'opera, ciò capisce e vede da sè. Ma in queste opere moderne, a molti ancora imbevuti nei pregiudizî, non è dato raccapezzarsi. Ciò succede a chi non ha seguìto l'evoluzione della musica e di questa particolare specie musicale drammatica. Molto facilmente il profano conclude, per tal modo, che simili lavori mancano di chiarezza e di forma. Or tutto ciò non è che un pregiudizio volgare. L'arte, fortunatamente, oggi stende libera le sue ali. I barbari si sono fermati, e guardano dal basso della loro monotona pianura quest'aquila ardita, che tocca le più alte cime dell'ideale, là dove la fantasia, la meditazione e lo studio trionfano di tutte le considerazioni triviali e meschine di chi non ha la mente fatta per arrivarle.

L'opera del D'Albert va a prendere il posto che le spetta fra le migliori manifestazioni della musica drammatica odierna, e questo posto non è inferiore a quello de' grandi maestri. Eugenio D'Albert è oggi nella piena forza dell'ingegno: il grande pianista ha vinto una battaglia artistica in un campo, che ai più dei suoi colleghi non sarebbe per arrecar fortuna. Dissi che l'ideale artistico del D'Albert è espresso con tutta arditezza; se esso non gli appartiene unicamente, egli è che, a poca distanza da un mutamento così radicale come quello operato dal Wagner, è impossibile l'adozione di una forma d'arte seria e vitale, che non ne risenta l'influenza. Giacchè il suo ascendente oggi non è che principiato, come la sua intelligenza e la sua corsa. La concezione e la forma della « Ghismonda » sono dunque prettamente wagneriane. In certe scene anzi, non solo l'influenza musicale, ma primieramente la stessa influenza poetica del Wagner sembra aver modellato musica e caratteri. Ghismonda mi pare talora una seconda Isolda, come Leonora una seconda Brangania. Ma il dramma è largamente concepito e la forma organica stende e distribuisce le sue fila su tutte le fasi dell'azione. Ai momenti drammatici principali e ai principali caratteri corrispondono altrettanti motivi musicali. Più che del profondo significato psicologico e idealogico, come usan fare molti wagneriani incompresi, il D'Albert, preoccupato della sostanza musicale, ha scolpito dei motivi plastici, chiari e musicalmente efficaci. Ognun d'essi, come singola individualità, rivive col proprio carattere, colla propria fisionomia; essi sono rinforzati, spiegati, commentati da una veste armonica, da un tessuto denso di parti, che varia col mutarsi degli stati d'animo; essi vengono ordinati, disciplinati, svolti, posti in mezzo a conflitti, senza che alcuno sforzo apparisca, senza che si discopra l'arte fina che li regge e per cui essi convergono naturalmente i loro effetti nella realizzazione del dramma. Da questo insieme organico, in cui le individualità della scena, come quelle dell'orchestra, si subordinano in vista del fine, scaturisce un'azione vivace, colorita, nervosa, efficacissima. La vecchia opera voleva il risalto meschino ed illogico delle singole parti, di effetti privi di determinazione poetica, con la sola determinazione astratta musicale uditiva. Il dramma moderno vuole che il concetto rifulga per l'opera di convergenza continua, in cui tutti gli effetti vengono concatenati e ad esso diretti.

Eugenio D'Albert non soffre mezzi termini. Dal punto di vista melodico, in lui il pensiero musicale riceve dalla poesia degli affetti e delle situazioni la sua struttura, la sua linea, il suo carattere, la sua mossa. Ma non si tratta esclusivamente di melodia indefinita. Egli si è sforzato di evitare le esteriorità, gli effetti; si è valso di uno studio diligentissimo per riuscire a delle sintesi melodiche, in cui i singoli motivi acquistano importanza, anche se talora, presi isolatamente, siano piuttosto poveri. E queste sintesi musicali raggiungono un calore, una vita che incanta e rapisce. Dal punto di vista dell'armonia, della orchestrazione e della declamazione musicale, le usate formule, stanche e banali, sono sostituite dall'espressione libera, che piega facilmente a sè ogni specie di materiale tecnico. Una gagliarda, giovane e fresca melodia dell'orchestra, le cui onde armoniche si dirigono con tutta facilità nel letto del dramma, fecondando un terreno mirabilmente adatto, lo scolpisce nelle varie sue fasi, lo configura, lo chiarisce, lo rende palpitante di vita ad ogni istante. Per ciò che riguarda il canto della voce, in quest'opera egli è affatto sostituito dalla declamazione musicale. La melodia è eseguita dall'orchestra; soltanto a tratti, nei momenti di maggior effusione lirica, essa è afferrata dal cantante; ma non è quasi mai eseguita simultaneamente da questi e dall'orchestra. Credo fermamente che questa maniera, per quanto a taluni metta spavento come troppo schiettamente tedesca (dicono essi ignoranti) e wagneriana, corrisponda ad una intuizione giusta ed universale del canto drammatico e del dramma musicale, quale egli ritrovasi alla sua più pura e più bella origine italiana. Tanto più essa risponde perciò a una verità universale, la verità dell'espressione, la verità della melodia cantata.

Ed ora ciò che siamo diventati e produciamo noi italiani, che a questa forma di espressione drammatica abbiam dato la vita, dobbiamo purtroppo comprendere dal confronto coll'opera degli stranieri. Noi ci attribuiamo dell'originalità, e la nostra originalità consiste nel rozzo, nel dozzinale, nel brutto. Noi ascriviamo a nostra lode l'abbondanza del canto e della melodia, e il nostro canto è una mummia e la nostra melodia è una meretrice sfiancata, che corre le strade e si dà alla plebe. Noi ci attribuiamo della facilità, e questa facilità è il volgare e lo stereotipo. E perfino dell'eleganza crediamo di avere, e la nostra eleganza è una faticosa, una estenuata assimi-

lazione dei caratteri dell'arte oltramontana, in cui noi soddisfiamo la nostra voglia di essere ibridi, plagiatori e nulla dicenti. Noi siamo gli italiani che conosciamo quanto vi ha di basso e non possediamo la più piccola capacità di elevarci; guardiamo scetticamente al nostro posto infimo, che deridiamo e manteniamo per ignavia.

Nel dramma del D'Albert non vi ha dunque nulla da pascolare coloro i quali giudicano l'opera dalla quantità di melodia inspirata, che ella esibisce e che essi vi fiutano come l'odor di carne; non vi sono melodie a sensazione. Qui la musica non porge i fianchi alle voglie lascive di quegli inetti consumatori di melodie. Noi dovremmo per lo meno riconoscere come in quest'opera apparisca libera e nobile la posizione che l'artista prende di fronte alla pubblicità. Che il suo lavoro sia l'affermazione di una potente e nuova personalità artistica, non lo possiamo asseverare. Nella sua melodia non si riscontra un tipo fisso. Essa accosta con prevalenza ora il tipo Schumann ora il tipo Wagner, e più che la forza drammatica di Wagner raggiunge la pianezza lirica di Schumann. L'armonizzazione ha magiche finezze: nulla di contorto e di esagerato in essa; ella non rinnega la sua origine tedesca, anche quando tende a quel che di più limpido e meno pletorico, che è proprio della scuola francese. Per questo lato l'opera del D'Albert gareggia colle migliori della Germania moderna. Le figure istrumentali, drastiche e scultorie, non hanno però sempre la voluta energia drammatica; talora risentono dello stereotipo, in ispecie quando sono sovrapposte a colmare o a variar la melodia. Ma al D'Albert non manca la vivacità di certe configurazioni orchestrali, di certe mosse, di entrate, di scatti violenti, di agitazioni turbinose, di seduzioni melodiche, in cui si tradisce il compositore teatrale che conosce e maneggia con sicurezza gli effetti. La musica del D'Albert, d'altra parte, non ha sempre una efficacia così immediata come aver deve la musica teatrale. Essa è, in generale, musica bella e pensata. Una certa uniformità si riscontra nella struttura dei motivi musicali; nella loro configurazione si avverte troppo spesso un tratto, che non è personale e che può essere rappresentato dalla seguente forma

caratteristica nel Wagner, al quale perviene da Schumann.

Dopo quanto precede, ognuno si persuade facilmente che non poca dev'essere la preoccupazione del critico d'arte, quando egli debba dare un'idea, per quanto pallida, di opere così fatte. Dalla vecchia opera si potevano mettere innanzi dei pezzi staccati e, siccome questi, nel dramma musicale moderno, più non sono, bisognerebbe dare un'idea di un organismo solido e compatto, cosa impossibile in verità, senza riprodurlo per intero. In appresso io m'ingegnerò di presentare al lettore qualche piccolo dettaglio, qualche motivo, da cui l'intelligente d'arte arguirà importanza e bellezza di sviluppi, che sono costretto ad omettere. Mi si perdoni questa profanazione che commetto contro mia voglia: mostrare delle idee isolate ed incomplete, mentre tutte, in questo lavoro, s'appartengono, si collegano e si svolgono scambievolmente: invece di un quadro, appena la linea di una figura o il dettaglio di un paesaggio.

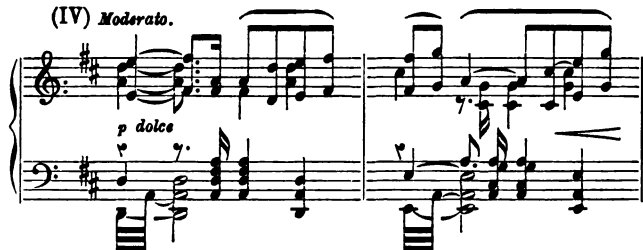
Nel preludio, condotto in una forma sicura, molto musicale e con occhio costante al dramma, è narrata in suoni la pietosa e tragica istoria dell'amore di Guiscardo e Ghismonda. L'orchestra ha momenti di una rara espressione. In mezzo al fluttuare delle onde armoniche si disegnano melodie, nelle quali la nota dolorosa s'alterna con l'incanto della grazia e della tenerezza, figure istrumentali che portano intensi sprazzi di luce sui momenti principali del dramma, che li raccolgono tratteggiati con la massima concisione ed efficacia. Il preludio si svolge ampio e solenne sulla base del motivo principale:

Questo tema, ripreso nel modo maggiore, acquista una luce ed una soavità, che toccano la grandiosità del dolore terreno e l'eroica esultanza di una redenzione nella morte d'amore, nella vita del *di là.* Dopo la enunciazione del motivo della funesta passione di Ghismonda e Guiscardo, motivo in cui il desiderio d'amore è attraversato ed infranto da un triste presentimento, le nostre sensazioni sono istantaneamente dirette verso questa nuova fase psicologica coll'apparizione del corrispondente motivo:

È il presentimento di una immane sventura, che muove dalla ineluttabile passione degli amanti e dalla vendetta dell'oltraggiato Manfredo. Quella frase rappresenta il destino tragico del dramma, ed occupa, colla sua eccitata descrizione, la parte media di questo brano sinfonico. È ben vero che qui si sente come uno sforzo per far dire alla musica ciò che essa, da sola, non può dire; è un vago alternarsi di sospiri, di lamenti, di esclamazioni di tenerezza, d'angoscia, di gioia e di terrore. L'aspirazione dell'artista, però, verso una forma così nervosa ed espressiva è degna di lui, che sente potentemente e ardisce e tenta il nuovo. Queste melodie rotte, passionate, singhiozzanti, disperate, in cui ogni battuta rivela la forza tragica, conferiscono, in tal caso, la sostanza e la forma più vera alla musica drammatica. Esse soddisfano i nostri sensi eccitati, i quali, nell'ultima parte del preludio, sono di nuovo ridotti alla calma. L'artista trasporta ora la nostra immaginazione nell'aere più aperto e spirabile del modo maggiore, e ciò che egli sa infondere nella nostra anima in fatto di impressioni dolci, estatiche, virili, lo si sente già qui. È un'onda di melodia soave che ammalia i sensi. Ciò che dice il colorito dell'armonia è così eloquente e, a volte a volte, così entusiastico e così straziante, che noi da poche composizioni ricordiamo di aver ricevuto impressioni così forti. Questa è l'espressione arditissima di un'arte che tenta sorpassare i limiti suoi proprî. E nella quieta perorazione, nella calma regione delle anime redente nell'amore noi ritroviamo il motivo

cui s'oppone, minaccevole e sinistro, un ultimo accenno alla vendetta (motivo N. 2), coi quali la felice ed inspirata composizione dice l'ultima sua parola.

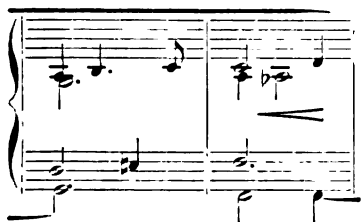
Gli è un sorprendente effetto di contrasto cui si assiste, quando, all'alzarsi della tela, si ode dietro la scena la voce di Manfredo che canta d'amore a Ghismonda. In questo accompagnamento grottesco, sostenuto da quattro viole, quattro violini e due arpe, istrumenti collocati dietro la tenda che divide la sala dal giardino, è come tratteggiato il tipo del personaggio. Gli è del Beckmesser ridotto ad uso di un ambiente diverso, ma non meno artefatto e scipito, di quello dei maestri di Norimberga. La gonfiezza delle espressioni passa nella musica, senza che questo tentativo di verismo esorbiti dai confini dell'arte, come pur troppo succede spesso nei prodotti della nostra giovine scuola italiana. Vicin vicino, e anche qui in perfetto contrasto, la musica delinea un altro carattere, quello di Ghismonda. E noi vi udiamo la nota soave di un'anima mite ed amorosa. La musica s'appoggia a queste diverse espressioni con insolita spigliatezza. Così l'entrata di Tancredi e di Manfredo lascia un'impronta di solennità

aratteristica. Il pensiero dominante, in fatti, è quel della festa che a a prepararsi, e si ode l'orchestra, la quale con la larga onda di melodia

conferisce all'ambiente una intonazione nuova e luminosa, tutta piena di coloriti smaglianti. E quanta copia di mirabile melodia, quale geniale e morbida fusione di parti melodicamente disposte, quanta serenità ed esultanza nel ritorno del tema medesimo sulle parole di Tancredi: « Mir ist recht froh zu Sinn » (io provo veramente un grande contento),

e come tutto è altamente ed elettamente musicale in queste pagine, come tutto si disposa in facil guisa alla specie degli affetti che emanano dalle parole!

Il musicista, conscio delle esigenze dell'opera moderna, ha dovuto, fin dal principio, coordinare i suoi temi in vista delle differenti situazioni drammatiche. La trama musicale, che egli doveva in conseguenza proporsi, era delle più complicate; essa doveva, oltre a ciò, reggere un'azione rapida quanto mai, che gli poneva sott'occhi i momenti drammatici più disparati. Ghismonda si ribella dinanzi all'idea di un amore verace per Manfredo, che essa non sente. Essa ha un cuor puro e sincero, il quale aspetta chi lo scopra, lo ravvivi e lo conquisti. Ciò accade ben presto. D'altra parte, la punta della gelosia ferisce l'animo di Manfredo, mentre Tancredi, non sospettando nulla, è lieto che la figliola sua sia la promessa sposa del duca. Ecco varî momenti intimi, varî stati d'animo, che l'artista ha saputo fondere musicalmente in un quadro che a me pare riuscito. Dal primo momento drammatico qui notato, in cui, al calor dell'anima di Tancredi e Manfredo, Ghismonda oppone una mite serenità, una quasi indifferenza, noi udiamo l'orchestra intonare un motivo sobrio e tranquillo, che rispecchia lo stato dell'anima sua,

mentre la presentazione di Guiscardo e l'impressione che egli suscita nell'animo della fanciulla suggeriscono il motivo modulato dai violoncelli:

(VII) *Moderato.*

in cui trascorre un alito di ingenuità soave e di vera passione, motivo che si fonde coll'altro ancor più appassionato

(VIII) *Moderato.*

e che ha, subito dopo, un vivace e caloroso rilievo, quando l'impressione che Ghismonda riceve alla vista di Guiscardo è già determinata. Or tutti questi temi, unitamente ad altri, come quello del *ricordo paterno*

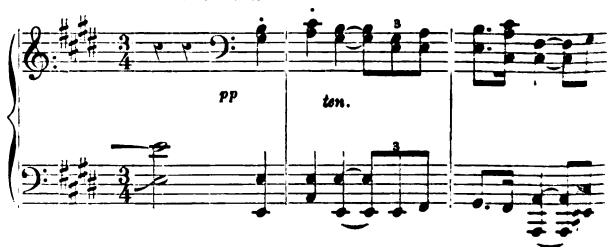
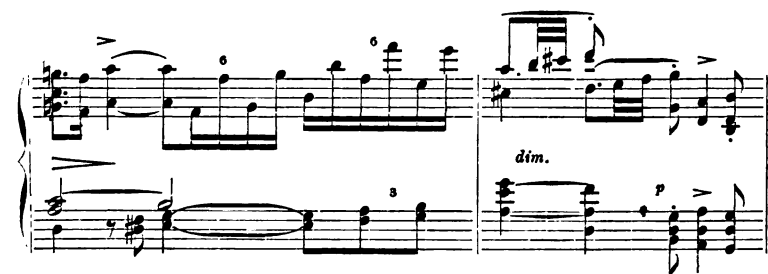
e quello della *commozione indarno contenuta*, la fantasia dell'artista ha saputo ordire in una trama alla sua volta così complessa, facile e trasparente, che noi vi dobbiamo proprio constatare la presenza dell'arte che tutto fa e nulla discopre. Qui vi hanno brevi istanti di quiete contemplazioni seguiti da altri, in cui s'effonde la gioia più pura e l'amore più tenero; qui lagrime, tremiti, improvvisi terrori. Nè il D'Albert usa mai di tutti questi motivi con intemperanza. Al contrario. Il quadro, per esempio, in cui la foga della passione toglie a Guiscardo la possibilità di esprimersi mediante la parola e a lui, inginocchiato dinanzi a Ghismonda, non è dato che di guardarla dolcemente e dolorosamente negli occhi e di baciare il lembo del suo peplo piangendo, così traboccante di passione com'è, ha la drasticità di Händel e la energia drammatica di Wagner. Il muto linguaggio

è riflesso da una incomparabile espressione della musica. Questo è uno dei momenti più forti e più vincolanti del dramma, ed è qui che più chiara risulta la potenza dell'artista che lo deve estrinsecare col mezzo dei suoni. Qui la musica esprime con una efficacia superiore; il nostro essere sensitivo e nervoso ne rimane schiavo assoluto; essa domina qual regina, essa agisce con una dolce e strana violenza, che ci affascina e conquide. Ghismonda sente nell'anima sua agitata una voce segreta che le parla d'amore, di riconoscenza e di paura, una voce che l'angoscia non può liberare ancora, ed essa fa a sè medesima come una violenza per esprimere questa sua condizion d'anima, mentre l'orchestra sospira:

Lo ripeto: non solo è impossibile dir tutto, ma è deplorevole di non poter che mettere innanzi dei motivi staccati di un'opera d'arte, in cui tutto è sì pieno di coesione. Il lettore intelligente sa che cos'è

un'opera nel senso veramente elevato e moderno. S'affidi gentilmente alla mia guida e mi sia benevolo: mi tarda di fargli conoscere almeno alcuni profili musicali ed alcune gemme.

Una scena difficile da tratteggiare colla musica era quella della rappresentazione dei quadri viventi. Un teatro nel teatro, un palcoscenico nel palcoscenico non è senza pericoli. Le difficoltà aumentano quando si tratta di un ambiente, in cui parallelamente alla vivacità esteriore, delle passioni eccitanti, violente si agitano nel silenzio. Esso diventa saturo di elettricità e alla musica son poste delle esigenze straordinarie. La situazione di Ghismonda e Guiscardo, il dubbio atroce di Manfredo, l'attivissima parte che la società, come coro, prende agli avvenimenti, gli episodî che incalzano e toccano vivamente il cuore e l'immaginazione, sono elementi che rendono questo quadro superiore, ardito ed eminentemente drammatico. Come se n'è servito il musicista? Qui il compositore drammatico deve rivelarsi. Il D'Albert ha scelto una tenzone che non ammette mediocrità, e dove, a vincere, è facile lasciar la vita. La difficoltà però era degna di lui. L'originalità del talento, la maestria nel configurare musicalmente le situazioni che s'affollano e s'avviluppano, nel proporzionare, nel disporre le parti, nel collegare le espressioni più differenti, nel rilevare le più importanti tra esse, nell'incatenare l'attenzione dello spettatore, mettendogli sott'occhi il dramma esteriore e quello intimo tutt'ora latente, un tale complesso di qualità geniali il D'Albert lo ha rivelato, a mio parere, in questa scena, la più difficile forse del suo lavoro. La prima fase, l'attesa dello spettacolo, è descritta dal coro sopra un solenne motivo orchestrale

(XI)

che immette nell'altro

Questi motivi sono entrambi svolti brillantemente, sostenuti da un'orchestrazione vivace, energica, passionata e scultoria. E mentre il violoncello canta una melodia deliziosa accompagnata da un lieve mormorio di istrumenti a fiato e di arpe, sulla piccola scena s'annuncia il primo quadro: « Ghismonda, la dea dell'amore circondata dalle ninfe ». Quando il coro applaude alla seducentissima visione, un tremito arcano, sinistro, in cui si compenetrano sensazioni di voluttà e di spavento, s'impossessa di noi: vi ha come un fatale presentimento in questo tessuto di immagini sonore, che ci commuove, ci inquieta

e ci induce una strana sensazione di delizia, di attesa e di angoscia. Appena si discopre il secondo quadro « Endimione e Luna » e la società, che più non può contenersi, manifesta la sua sorpresa per quanto vede succedere sulla piccola scena, noi sentiamo ingigantire la nostra eccitazione, che non ci ha abbandonato un sol momento, e finalmente la constatiamo risolta in un avvenimento che preludia ad una grande sventura. E il motivo dell'amore presto s'impone, infrangendo la melodia che il violoncello aveva, come dianzi, tentata. Tutta la scena si agita. Qui l'amore, la meraviglia, l'odio, la vendetta e la violenza di una passione ineluttabile e fatale fanno sentire la propria voce. Il quadro è riuscito. Nella sua forza d'eccitazione, egli è una delle più splendide prove del talento drammatico del D'Albert. Sulla figura di Manfredo comincia a distendersi un colorito di passione torva ed impetuosa, che inizia in breve al sentimento della vendetta, mentre il coro dei convitati, al suono delle trombe, che dal giardino sfarzosamente illuminato invitano a nuovi piaceri, s'abbandona ad esclamazioni di gioia rumorosa dimenticando l'accaduto. Questo è per me l'atto migliore della bella opera del D'Albert.

Come il preludio dell'opera ci annunciava il dramma del dolore col suo motivo capitale, così l'introduzione del secondo atto, con la sua melodia patetica, agitata e dolcissima, ci trasporta propriamente in mezzo alle ansie della passione, alle commozioni violente, agli strazî, alle estasi delle anime amanti, poichè il secondo atto, come quello del *Tristano,* è, si può dire, quasi esclusivamente a loro dedicato. Quest'atto, come ho accennato più sopra, nella stessa disposizione, e nell'architettura della scena d'amore specialmente, è stato inspirato dal secondo atto del *Tristano* di Wagner. Avremmo amato di vedere il talento del compositore operare più liberamente nella stessa concezione delle linee generali. In tal guisa egli avrebbe evitato di cadere anche nella imitazione di qualche dettaglio musicale. Ghismonda, cui il rumore della festa conturba l'anima, ha cercato sollievo nella solitudine del giardino. Una melodia appassionata del violoncello, che passa alternativamente al fagotto ed all'oboe ed ha la sua origine nel motivo principale della introduzione,

bene stabilisce per l'affetto predominante una congrua espressione. Essa dipinge l'agitazione e il malinconico abbandono di un'anima, per la quale la vita esteriore è un contrasto terribile, è un insopportabile martirio, è un giogo nefasto, che essa tende a scuotere con ogni sua possa.

Insieme al noto motivo dell'incontro di Ghismonda e Guiscardo (N. 7), costui appare improvvisamente, e si prepara così la gran scena d'amore, in cui il D'Albert, è chiaro, ha posto un impegno eccezionale. Certamente riuscita è l'intonazione generale di questa scena; allo svolgersi della passione corrisponde lo sviluppo e l'aumento nella intensità dell'espressione musicale, che ha momenti di fascino incantevoli e sorprendenti. I motivi d'amore annunciati alla presentazione di Guiscardo, nel primo atto, si riodono alternativamente. Calmi da principio, si manifestano poscia più fervidi ed agitati, quando appunto la situazione si risolve e delinea. Ghismonda lotta fra il sentimento dell'amore e quello del rispetto che deve a se stessa. Ma già nel cuor della vergine tutto parla di Guiscardo; questi, alla sua volta, dice tutto l'incanto che suscita la bellezza di Ghismonda, dice l'amore infinito di cui è acceso per lei, mentre nell'orchestra blandi risuonano il motivo dell'amorosa insistenza di Guiscardo

(XIV)

e quello del fascino di Ghismonda:

(XV)

Il crescendo della passione è preparato dalle poetiche espressioni, colle quali si delinea la melodia del *fior del Gange*,

ui, dopo l'alternato risorgere di altri motivi secondarî, s'aggiunge 'altra non meno tenera,

quale anche più energica, più libera ed entusiastica s'impossessa di noi, quando le voci degli amanti si uniscono nella frase:

(XXI) *Mosso moderato.*

Questo motivo, che si slancia ardito in mezzo all'infinito mare dell'armonia, acquista un'attrattiva, che non ha termine di confronto se non con qualcuna delle più riuscite pagine di Wagner. Risolto che esso ha nella perorazione

XXII) *Moderato.*

ѳpara, passando attraverso espressioni della maggior tenerezza, come:

(XXXIII) *Moderato.*

ıltra frase

colla quale la scena d'amore è giunta al suo apice del pari che la musica.

Ancora una dolce melodia si afferma nell'appassionato colloquio d'amore: essa ha un carattere misto; risuona soave e virile, eroica e patetica, e corrisponde alla specie degli affetti che essa accentua: Ghismonda dona a Guiscardo, come ricordo ed augurio, un ramicello d'alloro; esso rammenterà il loro amore ed inciterà il fidanzato a fatti eroici.

L'ultima fase della scena è caratterizzata dal motivo del giuramento, dal tema dell'estasi d'amore e da quello del destino. Ma l'azione qui si rinnova rapidamente. Una crescente eccitazione domina la scena; Ghismonda è cercata, è d'uopo separarsi. La frase entusiastica (N. 21), che disse la piena dell'amore di Guiscardo e Ghismonda, è rievocata ora, nel momento solenne dell'addio, mesta, dolente, agitata, nel modo minore. Con tutta logica, il compositore ha chiusa la scena

ol motivo del destino, poichè della istoria di Ghismonda e Guiscardo sso riepiloga i fatti e li sintetizza in una nota di amore e di dolore. Di più, esso rappresenta un ricordo e un presentimento, che ottimamente s'accompagnano al gesto ripetuto di Ghismonda nell'allontanarsi. La melodia orchestrale compie qui adunque un ufficio, al quale è chiamata di necessità, poichè si getta in mezzo alla situazione e la chiarisce con una potenza d'espressione di cui essa sola è capace.

Di qui alla fine dell'atto, dopo l'apparizione di Manfredo, le situazioni sono discretamente precipitate e non riuscita poi mi pare la pittura della terribile visione, del delirio che opprime Manfredo dopo l'uccisione di Guiscardo. Ho già detto più sopra intorno a questa scena. Essa non ha sufficientemente eccitata la fantasia del musicista. L'accumulamento di circostanze esteriori ed intime, che non la rendono abbastanza chiara, ha influito negativamente sulla concezione musicale; una prova di più che, se il dramma non la determina, anch'essa fallisce. Ma un'vivo interesse musicale si raccoglie, ciò non di meno, sullo sviluppo del tema dell'assassinio. E con questo motivo, che è portato ad un grado estremo di eccitazione, si chiude l'atto secondo.

Il D'Albert possiede in alto grado la facoltà della sintesi musicale, la quale gli permette di produrre, nella forma più concisa, dei quadri istrumentali altrettanto densi di idee quanto chiari ed efficaci. Uno di questi quadri arditi è il preludio del terzo atto. Dopo la originale mossa,

(XXVI) *Adagio.*

esso si svolge, marcando preferibilmente il motivo amoroso-eroico (N. 25), il motivo dell'estasi (N. 20), mentre i bassi, col loro tremito, pare ne avvertano di quanto male fu madre questa passione, e per ultimo il motivo del giuramento

che il corno inglese mestamente sospira.

Fresca e giuliva, la musica ci dischiude la scena, in cui l'arte squisita del compositore sa richiamarci, senza stereotiparne i motivi, le impressioni che ha lasciate la festa della notte innanzi. Tra il brio e la vivacità della figura melodica si insinua però una vena sentimentale e triste. La vaga figura modulata dai corni e dai flauti

traduce, con infinita e malinconica dolcezza, l'eco incerta, svanita quasi, del motivo delle trombe festive che giubilavano nel giardino; giacchè questa figura, osservando bene, non è che un'assimilazione,

impallidita ed ammorzata com'esser deve, del detto motivo delle trombe

(XXIX)

Or queste note de' corni e de' flauti s'accoppiano in ingenue e tenere figure melodiche, mandan come folate di scintille, mentre il quartetto degli archi leggermente pispiglia. È un quadro piacevolissimo, finamente ricamato, di gusto eccellente e pieno di stile. Forse si desidererebbe mantenuto maggiormente il grazioso disegno del tema. Lo insinuato sogno di Ghismonda, dal punto di vista drammatico, è uno espediente vieto; da quello musicale, è privo di interesse. Ma l'importanza di questo atto si raccoglie tutta sopra tre forti momenti drammatici. Nel primo Ghismonda apprende da una delle sue dame la morte di Guiscardo. La situazione è scolpita da finissimo conoscitore dell'efficacia tragica. Una terribile agitazione orchestrale dipinge lo stato d'animo di Ghismonda e si risolve in una grande prostrazione, che la lamentevole melodia del corno inglese poeticamente definisce. Nel secondo momento drammatico — l'assalto del popolo, che vuol vendicato il delitto di Tancredi — sull'agitato motivo

(XXX)

si sviluppa, insieme al coro, un brano sinfonico, una eccellente pagina musicale, che però non crediamo sia per arrecare un gran giovamento al dramma. La situazione veramente pietosa e raccapricciante è questa terza, in cui Dagoberto, il padre dell'assassinato svela a Ghismonda l'uccisore di Guiscardo; e ciò avviene sopra un motivo proprio, quello della rivelazione:

(XXXI) *Adagio.*

I temi della vendetta e dell'assassinio dominano in questo quadro spaventevolmente fosco; l'orchestra si agita irata e lamentevole, poichè non si conosce una condizion d'animo più eccitata e più crudele di quella di Ghismonda e Dagoberto. La disperazione di Ghismonda è al colmo. Ciò che nell'orchestra freme, s'adira e si dibatte per ogni parte, forma delle pagine musicali certamente pensate con profondo ingegno, pagine piene di dolore e di alto senso drammatico. Sono appunto le pagine che abbisognano del riscontro scenico per estrinsecare tutta l'efficacia che il compositore vi ha immaginata. Certo che questa eccitazione, questo strazio, questa collera selvaggia ed estremamente dolorosa è dipinta con tali colori dell'arte, che noi restiamo stupefatti dinnanzi a un quadro pensato con tanta purezza artistica e pure così altamente drammatico. — Rotti accordi dell'orchestra s'accompagnano alle fredde, cupe, terribili parole di Ghismonda, colle quali essa annunzia la sua risoluzione. Sono come gli accenti disperati di una passione, che deve finire in una catastrofe terribile e che la presentono e la profetizzano. La fine deve venire; e sul motivo della rivelazione, il quale tratteggia le tenebre in cui è ravvolta l'anima della povera Ghismonda, sull'altro del giuramento e finalmente sul motivo dell'amore infranto (19), che ci rappresenta propriamente la passione come spenta da una catastrofe irrimediabile, questa scena terribile e inauditamente eccitante finisce immettendo subito nella seguente, la morte di Ghismonda. Questa è costituita dalla canzone d'amore e di morte. Essa è una sintesi splendida, la quale in sè raccoglie le fasi e i motivi principali delle passioni del dramma, e, naturalmente, vi sono condensati i temi che hanno seguita, tratteggiata e svolta la storia di questo amore sciagurato. L'arte del D'Albert di radunare tante e così sparse fila di una trama musicale, che nulla discopre dell'immenso lavoro e della meditazione

intensiva che ella è costata, si addimostra anche qui in una luce magnifica e potente. La morte tragica di Ghismonda è tal quadro musicale che, se non ha in sè la novità della situazione scenica, è di concezione assolutamente personale ed è unico nella musica drammatica dopo Wagner, per l'inventiva e la forza d'impressione.

Ci siamo estesi nell'esame critico di quest'opera d'arte, perchè il proposito di conoscerla lo esigeva e perchè essa ne ha pieno diritto, fortunati e auguranti che l'occasione si offra spesso di additare al pubblico il lavoro di un ingegno potente e di una grande coscienza d'artista.

L. Torchi.

LA SENSIBILITÀ METEORICA IN R. WAGNER

Cesare Lombroso a parecchie riprese e in varî lavori studiò la influenza della temperatura e l'influenza barometrica sopra gli individui a sistema nervoso non integro: la studiò negli alienati, nei delinquenti, negli uomini di genio: e chiamò questo fenomeno col nome di *sensibilità meteorica.*

Riguardo agli studi sugli alienati credo interessante riportare alcuni passi del suo libro « *Pensiero e Meteore* » (1) che riguardano gli epilettici, poichè si possono collegare intimamente colla teoria epilettoidale del genio fondata dal psichiatra di Torino.

Il Giraud di Cailloux ci dà questi dati importanti per il loro numero nel suo volume: *Études pratiques et statistiques sur les maladies nerveuses et mentales* (Paris, 1863) (2).

Con una serie di 23.354 accessi epilettici annotati mese per mese, avrebbe trovato prevalere gli accessi nei mesi di maggio, aprile, luglio e gennaio da 2050 a 2160, diminuire invece in dicembre, ottobre ed agosto e febbraio da 1682 a 1872. Analoghe osservazioni vennero fatte dal Cisper e dal Roller in Germania e in Inghilterra da Jnke e da Skae, e in Italia dal Castiglione, dal Biffi, dal Bonacossa, dal Bonomi, dal Bini, dal Berti, dal Saleni, dal Manzoni, dal Toselli.

Esquirol aveva già notato come la pazzia pure sia influenzata dalla stagione: « Vi sono individui, dice, che passano l'estate agitati, e mostransi tranquilli d'inverno. Le manie che manifestansi in primavera ed in estate hanno un decorso acuto e terminano spesso l'in-

---

(1) *Pensiero e Meteore.* Note di un alienista. Milano, 1878, Dumolard.

(2) Citato da Lombroso, l. c., p. 26.

verno. L'estate è più propizia alla guarigione della demenza, le guarigioni estive sono poco frequenti ma più stabili, le recidive sono più frequenti in primavera e in estate ».

Numerose osservazioni personali del Lombroso (1), raccolte in una tavola, dimostrano come le curve della temperatura e del numero degli entrati al manicomio sieno quasi parallele, notandosi però un maggior numero di entrati in primavera nei primi caldi, potendosi ciò spiegare meteorologicamente per la temperatura la cui elevazione maggiormente influisce perchè segue immediatamente una assai più bassa ed anche per le variazioni barometriche straordinarie che di questa stagione sono proprie.

Nelle tavole che si trovano nel libro si nota nell'epilettico una maggiore sensibilità termometrica e barometrica che negli altri pazzi.

Alcuni dati raccolti sulle opere d'arte dal Lombroso e raggruppati per stagione dànno il massimo:

in primavera	386
viene indi l'estate	346
e l'autunno	335
invece il minimo all'inverno . .	280.

Recentemente il Patrizi, nel suo *Saggio psico-antropologico su Giacomo Leopardi*, studiando pure la sensibilità meteorica del recanatese così conchiude il suo studio su questo argomento (2):

« Abbiamo stabilito la grande sensibilità del Leopardi e la insofferenza del freddo: qui vediamo che come se fossero fiori e frutta le sue liriche sbocciavano nei tepori primaverili e autunnali e nelle temperature estive. L'estro si scuoteva ad ogni primavera saltando gli inverni, quasi fossero stagione morta anche per la germinazione intellettuale. Di n. 48 composizioni soltanto due (la 9ª e la 22ª) appaiono scritte d'inverno ».

Dopo di aver studiato l'influenza delle meteore sugli uomini di genio e avere vagliato 1866 dati, il Lombroso così conchiude:

« Che se queste notizie sono scarse la colpa è del resto non mia,

---

(1) L. c., p. 31.

(2) Prof. L. M. Patrizi, *Studio Psico-Antropologico su Giacomo Leopardi*, Torino, 1895, Fratelli Bocca, p. 159.

ma tutta della superba scortesia dei molti uomini d'ingegno che da me interrogati rifiutaronsi a rispondere, e nella disattenzione che vi pongono tutti, anche quelli che, come Goldoni, Cellini e Goethe, dettarono la propria autobiografia.

« Nè le creazioni geniali potrebbero essere poi tante da scrivere delle grosse colonne numeriche ».

Con Riccardo Wagner ci troviamo innanzi ad un uomo di genio (e qual genio !) che soddisfa a queste richieste.

Riccardo Wagner che per null'altro visse che per la sua arte, dando importanza ai minimi particolari che riguardano la sua produzione artistica, spesso ci fece conoscere le date precise in cui furono concepite e scritte le sue opere artistiche.

Molte altre le ricaveremo dalle sue lettere. E la messe maggiore la raccoglieremo nell'epistolario Wagner-Listz, che comprende uno dei periodi più attivi della vita del grande artista, e che, scritto senza preoccupazioni di pubblicazione, racchiude, come lo dimostrano spesso interessanti lungaggini, vere effusioni dell'animo dell'artista verso colui che, con Uhlig e Fischer, era allora uno dei pochissimi a intendere e ammirare la sua grandezza.

Per ciò che riguarda le opere giovanili ecco alcuni dati tolti da frammenti autobiografici del Wagner (1).

1834. Durante un delizioso viaggio estivo ai bagni in Boemia abbozzai il piano di una nuova opera, « *Il divieto di amare* », il soggetto della quale lo tolsi da Shakespeare.

1837. Durante l'estate del 1837 feci un breve soggiorno a Dresda: dopo la lettura del romanzo di Bulwer Rienzi, mi tornò l'idea di fare dell'ultimo dei tribuni romani il protagonista di una grande opera tragica. P. 28.

1838. Io trattai il soggetto nell'estate del 1838. P. 29.

1839. La leggenda dell'Olandese errante, come mi fu raccontata dai marinai, si riveste per me di un colorito così proprio che solo le avventure del mio viaggio possono spiegarlo. P. 31.

L'idea dell'*Olandese volante* persiste sempre nella sua vita a Parigi, finchè nel

---

(1) Le citazioni corrispondenti alla traduzione francese pubblicata dal Charpentier nel 1884.

1841. Alla primavera mi ritirai in campagna a Meudon: il vivificante avvicinarsi dell'estate mi fece sospirare nuovamente ad un lavoro intellettuale. L'occasione doveva presentarsi prima che io non lo pensassi. P. 44.

Io tremavo al pensiero di scoprire che non ero più per nulla musicista: cominciai a comporre il coro di marinai, poi la canzone delle filatrici: in un batter d'occhio tutto andò favorevolmente ed io emettevo grida di gioia perchè constatavo che era ancora un musicista. In sette settimane l'opera fu finita. P. 45.

Nella primavera e nel principio dell'estate del 1843 (1) compose la « *Cena degli Apostoli* »; essa fu eseguita nel mese di luglio dello stesso anno in occasione di una festa musicale che ebbe luogo a Dresda.

In una lettera del *giugno* 1845 diretta ad un amico, si deduce che appunto in quest'epoca cominciò il poema del « *Lohengrin* » a *Marienbad* e nel mese di luglio tornava a Dresda col piano dell'intero poema già composto: vi lavorò ancora nella primavera del 46 e solo nell'autunno di detto anno si accinse alla composizione della musica (V. Kufferath, p. 91).

Le epoche in cui fu composta la musica del « *Lohengrin* » si conoscono con certezza: Wagner stesso le notò nel manoscritto che regalò al Listz per riconoscenza del suo apostolato.

L'introduzione porta la data del 28 agosto 1847 e fu scritta a Gross Grunssen, ridente soggiorno balneario tra Pillnitz e Pirna, nella Svizzera sassone.

Il primo atto, cominciato il 12 maggio del 1847, fu terminato il 6 giugno seguente.

Il secondo atto dal 18 giugno al 2 agosto seguente 1847, nella stessa residenza.

Il terzo fu scritto a Dresda dal 9 settembre 1846 al 5 marzo 1847.

Per scrivere il 3° atto impiegò un tempo doppio del tempo impiegato per scrivere gli altri due.

Ed ora entriamo in quel periodo della vita dell'artista, documentato ampiamente nel suo epistolario.

La genesi e lo sviluppo dell'idea della *Trilogia*, prima che prendesse una forma concreta, è di gran lunga anteriore alla composizione

(1) V. G. Noufflerd, *R. Wagner d'après lui-même*, v. I, p. 171.

del poema e della musica: essa risale alla dimora che il Wagner fece a Dresda dal 1843 al 1849 in qualità di maestro di capella del teatro Reale; e si trova sviluppata in molte delle numerosissime opere che trattano di quest'artista.

Troviamo un deciso proposito di por mano al poema in una lettera datata da Reutl, 18 giugno 1849 (1):

« ..... L'abozzo del mio libretto (2) per Parigi lo manderò a Belloni perchè egli ne procuri la riduzione in versi francesi da Gustavo Faez.

« In ottobre tale lavoro può essere finito.....

« Forse farei anche eseguire qualche mia composizioncella onde tornare a Zurigo per musicare il libretto. In questo frattempo avrei agio finalmente di musicare l'ultimo mio lavoro poetico in tedesco, cioè *La morte di Siegfried* e fra sei mesi t'invierei l'opera finita ».

Ma non ne fu nulla: e dobbiamo aspettare fino al 16 agosto 1850 (Lettera 37, datata da Zurigo, v. p. 79) per leggere:

« La musica del mio « *Siegfried* » mi trasuda da tutti i pori ».

Non è ancora il tempo e in dicembre dello stesso anno (Zurigo, 24 dicembre 1850, Lett. 52, pag. 124) scrive all'amico:

« Ah! se fosse già primavera per ridivenire finalmente musicista, poeta, pieno di vita! ».

e al 18 febbraio 1851 da Zurigo (Lett. 55, pag. 129) scrive all'amico:

« All'entrare della primavera spero dar principio a musicare il mio « *Siegfried* » e seguitare incessantemente il mio lavoro ».

e più tardi, il 9 marzo 1851 (Lett. 57, pag. 133), da Zurigo:

« Ma per cominciare l'opera fissai la prossima primavera, parte per lasciar sfumare il mio malumore invernale, parte per lasciare a te il tempo di tradurre in atto la tua benevola intenzione ».

Così nell'aspettativa della primavera lasciò trascorrere l'inverno del 1850-51.

---

(1) Le citazioni sono tolte dalla recente traduzione italiana dell'*Epistolario Wagner-List*.

(2) Libretto per un'opera adatta al pubblico parigino.

Nella Lett. 59 (pag. 138), datata da Zurigo 18 aprile 1851, scrive:

« Comincierò il « *Siegfried* » in maggio, avvenga ciò che si voglia ».

Ma il 22 maggio (Lett. 61, pag. 149) scrive, e ciò ci dimostra la sua sensibilità barometrica:

« Dio non mi ha concesso una buona stagione ed attendo il primo bel giorno per incominciare anche colla penna il poema del mio « *Siegfried* » così com'è già completo nella mia testa. Credo che in giugno ve lo manderò ».

E il lavoro comincia e comincia febbrile, come vediamo da una lettera del 29 giugno (Lett. 62, pag. 150):

« Ne son proprio contento! Col mio metodo di lavorare senza posa mi trovo infine sempre molto affaticato, e quindi debbo anche questa volta ritemprarmi un poco ».

Nel 14 dicembre (Lett. 69, pag. 173) scrive:

« Per ciò che mi riguarda ora mi riposo un po' della gravissima mia cura. Quest'inverno lavorerò molto e sbozzerò tutto il mio poema in modo che al principio della state sia finito ».

Uguale proponimento fece già l'inverno precedente, e questo ebbe il risultato di quello; il 13 aprile del 1852 (Lett. 75, p. 187) scrive (da Zurigo):

« Come sto? Così, così! La bella primavera mi ritorna a rendere sereno dopo un inverno abbastanza triste e *appena adesso mi rimetto al mio poema.* S'io vivessi in Napoli o in Andalusia oppure in una delle Antille farei bei versi e più musica che nel nostro clima grigio e nebbioso che ci dispone eternamente sotto alle astrazioni ».

E il pensiero di cercarsi un ambiente che per clima, per vegetazione gli ricordi la bella stagione, che gli sia prodigo di aria e di luce, ritorna soventi.

Da Zurigo il 29 maggio 1852 scrive:

« Ora mi sono recato in campagna e mi sento passabilmente sereno. Torno pure a trovar piacere al lavoro. La mia *Trilogia dei Nibelungi* è già tutta sbozzata ed in alcuni mesi saranno finiti anche i versi ».

Il 16 giugno (Lett. 79, pag. 199):

« Ho lavorato diligentemente e penso di avere fra 15 giorni finito il libretto della mia « *Walkiria* »..... La mia « *Walkiria* » mi viene straordinariamente bene. Spero di poterti dare i versi della « *Tetralogia* » ancor prima che sia finita la state ».

E poco più tardi (Lett. 81) (1):

« La « *Walkiria* » (di cui terminai la poesia al 1° luglio) l'ho fatta in quattro settimane, se l'avessi fatta in otto oggi starei meglio ».

In una lettera del 3 ottobre (Lett. 85, p. 213) ci dimostra un cambiamento assoluto nel metodo di lavoro tenuto nell'estate precedente, cioè a pochi mesi di distanza, malgrado il suo desiderio di terminare il lavoro:

« ..... ho ripreso a lavorare di quando in quando per un'oretta al mio poema. Non avrò pace finchè non l'abbia finito ed ho speranza di venirne presto a capo ».

Nel novembre (9 novembre, Lett. 88, p. 221) scrive:

« Di giorno in giorno cado in un più profondo abbattimento; vivo di un'esistenza indescrivibile, inutile ».

E nella stessa lettera ci annunzia la fine del suo poema:

« La settimana scorsa ho finito i miei nuovi drammi « *I Siegfried* »; ma bisogna che rifaccia le due primitive scene del « *Giovane Siegfried* » e della « *Morte di Siegfried* » occorrendovi radicali cambiamenti. Innanzi la fine dell'anno non avrò terminato del tutto ».

Agli 11 di febbraio del 53 (Lett. 96, p. 238):

« Eccoti un mucchio di novità per parte mia! il mio poema è finito ».

Nel rifacimento di due scene dei « *Siegfried* » impiegò il tempo trascorso dal 9 novembre del 52 all'11 febbraio del 53, ciò che contrasta colla rapidità fulminea del lavoro di pochi mesi innanzi.

In questo anno, tormentato da malattie, non potè lavorare come avrebbe voluto. Nel mese di luglio va a San Maurizio e di là scrive (15 luglio 1853):

« Sono qui nella capitale dei Grigioni: tutto è grigio! grigio! »

---

(1) Questa lettera è senza data, ma la lettera precedente del List (lett. 80) è datata dal 26 giugno 1852.

e gli ritorna il desiderio dell'Italia, ma in un'epoca in cui l'ambiente climatico sia propizio all'esplicazione delle sue facoltà (1):

« Adesso ardo dalla brama di recarmi in Italia! ma prima della fine d'agosto non voglio accingermi a questo viaggio colà, dove appena in settembre s'incomincia a star bene per noi ».

Ma in Italia non trovò la pace desiderata e ne partì presto: tuttavia pare che in quell'epoca (2) abbia lavorato attorno alla partitura dell' « *Oro del Reno* », dacchè il Listz il 31 ottobre (Lett. 137, pag. 317) gli scrive: « Hai dunque finito il tuo « *Oro del Reno* » non è vero? »

Per aderire agli impegni contratti con Härtel per la consegna degli spartiti, continuò la composizione dell' « *Oro del Reno* » nell'inverno del 1853-1854: dal suo epistolario risulta che quest'opera non fu scritta continuatamente; infatti, il 15 gennaio 1855 (Lett. 144, vol. II, pag. 3) scrive:

« *L'oro del Reno* » è al termine, ma sono al termine anch'io »

---

(1) Così mi pare possa spiegarsi l'aspirazione del Wagner all'Italia e il suo maggior lavoro intellettuale nei suoi soggiorni in essa, come già avvenne per il Goethe: e si può dire senza figure rettoriche che quest'aspirazione durò fino alla morte.

I suoi soggiorni in Italia sono molti oltre il viaggio di cui si parla in queste lettere:

Nel 60 lo troviamo a Venezia, vi ritorna nel 61 dopo il dispiacere provato per la mancata rappresentazione del « *Tristano* » a Carlsruhe: va a Genova nel 68, nel 76 a Venezia, nel 79 di nuovo a Venezia, passa l'autunno e l'inverno del 1880 e la primavera del 1881 a Villa d'Angri presso Posillipo, più tardi nello stesso anno è a Venezia, e vi ritorna nell'autunno, passa l'inverno a Palermo, e nella primavera dell'82 passa qualche tempo a Venezia; in essa tornò il 18 settembre dello stesso anno e vi morì il 16 febbraio dell'83.

Da questa rassegna parrebbe che quanto più invecchiava tanto più il W. sentisse la necessità di un ambiente climatico confaciente ai suoi bisogni specialmente negli anni in cui lo occupava la composizione del « *Parsifal* », e più tardi l'elaborazione del dramma « *I Vincitori* ».

(2) Che questa non sia puramente una supposizione lo prova la lettera scritta dal Wagner ad Arrigo Boito da Luserna il 7 novembre 1871 in cui dice:

« Sia esso un demone o un genio quello che ci governa nelle ore decisive dell'esistenza non so, ma il fatto è che, poco dopo, io partiva dalla Spezia, dove avevo concepito la mia musica pel *Rheingold*, e tosto me ne ritornavo nella cupa mia terra natale per dedicarmi a quella colossale intrapresa ».

e il 7 febbraio 1854 scrive (Lett. 146, pag. 12):

« Non potei trovare melodia da sbozzare chiaramente nel preludio « *La profondità del Reno* ».

E più tardi (Lett. 159, pag. 39) (1) nel giugno:

« Ma tu non vedrai « *L'oro del Reno* » prima che io gli abbia dato forma conveniente quale vagheggio nella mia mente »

e nella stessa lettera più tardi gli annunzia il principio della « *Walkiria* » con queste espressive parole:

« Ora devo badare a comporre la « *Walkiria* » che mi scorre gagliardamente per tutte le vene »

e nella lettera seguente (2):

« La « *Walkiria* » è incominciata. — Ora mi si apre davvero la vena! »

e in un'altra lettera che pare dell'agosto (3) (Lett. 165, pag. 49):

« Sono al second'atto della « *Walkiria* » al duetto fra Wodan e Fricka. Come vedi voglio venirne a capo ».

E nel settembre (Lett. 168, pag. 53):

« Per amore del « *Siegfried* », uno dei più bei sogni della mia vita, bisogna bene che io finisca le parti dei « *Nibelungi* »; « *La Walkiria* » mi ha troppo affaticato perchè non abbia a concedermi qualche sollievo: sono già pervenuto alla seconda metà dell'ultimo atto » (4).

E il riposo comincia e col riposo invernale cominciano le aspirazioni alla bella stagione e ai luoghi ameni, unite ai propositi del lavoro.

Nella lettera seguente alla sopracitata (5) (Lett. 167, pag. 54):

« È d'uopo che noi due ci rivediamo colà l'estate prossima: ho in animo di scrivere colà il « *Giovane Siegfried* ».

---

(1) Lettera senza data: la lettera precedente porta la data dell'8 giugno 1854.

(2) Essa pure senza data.

(3) La lettera precedente (n. 164) porta la data del 28 luglio.

(4) Dell'ultima metà del 3° atto della *Walkirie* non ne parla fino al mese d'aprile del 1856. V. lettera 213, p. 134.

(5) Lettera senza data.

Il 31 dicembre, in modo caratteristico scrive:

« *Brunhilde* » dorme! ».

Dovendo nella primavera e nell'estate seguente arrestarsi a Londra (1), scrive al Listz, tra l'altro, questo passo interessante (Lett. 187, p. 82):

« Londra, 16 maggio 1856.

« In luglio al lago dei Quattro Cantoni, sul Seelisberg, contavo cominciare « *Il giovane Siegfried* », ora penso già di rimandarlo alla prossima primavera! »

e (idem, pag. 84):

« Voglio dunque sperare di riuscire alla fine dal « *Purgatorio* » al « *Paradiso* »; a cui vi contribuirà forse la fresca aria del mio Seelisberg ».

Il Listz che ben lo comprendeva gli scrive:

« Weimar, 10 luglio 1855.

« Addio di tutto cuore e lavora alla tua « *Walkiria* ». Va nei tuoi monti, infondi tutto il cielo nella tua musica ».

L'inverno passa nel compire la partitura della « *Walkiria* »; nel novembre scrive (2):

« Ora ho sempre maggior speranza di finire l'ultimo atto per Natale »

il 16 novembre (Lett. 203, pag. 117):

« Vado pure lavoracchiando ».

Invece il terzo atto della « *Walkiria* » è finito solo nell'aprile del 56 ed è annunziato con parole entusiastiche all'amico.

Il lavoro non progredisce molto quest'anno: nel dicembre comincia il « *Siegfried* », ma la composizione del primo atto occupa cinque

(1) Nei primi giorni del 55 (Lett. 170, p. 38, vol. II) scrive: ... ed a Londra ti farai vedere? Prendo meco i miei lavori; spero di finire colà l'istrumentazione della « *Walkiria* ».

Ai primi d'aprile nella lettera citata scrive:

Bisogna ormai che per quest'anno rinunzi al mio maggior desiderio di cominciare « *Il Giovane Siegfried* » sul Seelisberg, subito dopo il mio ritorno in Svizzera, poichè sarà difficile che qui io vada più avanti del second'atto della « *Walkiria* ».

(2) Lett. 200, p. 112, senza data: la lettera precedente (n. 199) porta la data del 23 settembre 1855.

mesi circa: cominciato al principio di dicembre del 56 (1), ebbe termine alla fine dell'aprile del 57 (2). La composizione procede piuttosto faticosa, come appare dalle lettere di questo periodo; sino a quando una fortunata combinazione lo mise in condizioni che gli resero più facile il lavoro: dai signori Wesendonck ottenne ciò che era uno dei suoi ardenti desiderî: una casa isolata in un villaggio presso Zurigo (Euge) circondata da un prato; e il 16 aprile scrive (Lett. 239, p. 176):

« Continuo a menare vita ritiratissima e lavoro quanto la salute me lo permette ».

(Lett. 240, p. 182):

« 8 maggio 1857.

« ..... di certo non lascierò il mio simpatico asilo se non forse per qualche piccola escursione, prima d'essermi messo completamente in ordine con « *Siegfried* » e con « *Brunhilde* »,

E il lavoro continua; nel suo simpatico asilo comincia la composizione del second'atto del « *Siegfried* », sul quale quello ebbe certamente influenza fino a che per altre ragioni la composizione della *Trilogia* fu interrotta.

(Lett. 244, pag. 194):

« Zurigo, 28 giugno 1857.

« Ho guidato il mio giovane « *Siegfried* » nella bella solitudine del bosco; ivi l'ho lasciato sotto il tiglio e con sincere lagrime ho preso commiato da lui: sta meglio là che altrove ».

Datosi alla composizione del « *Tristano* » scrive (3) nel luglio del 57:

« Ti mando a mezzo di B. il libretto manoscritto del « *Tristano* » che io verseggiai mentre egli era qui ».

Comincia subito la composizione musicale che procede velocemente nel villino dei signori Wesendoack e il 1° gennaio 1858 gli annunzia la fine del primo atto avvenuta il giorno prima (Lett. 250, p. 206):

---

(1) V. lett. 227, p. 138.
(2) V. lett. 240, p. 182.
(3) Lett. 247, p. 202, senza data, la lettera precedente (n. 246) è datata dal 10 luglio 1857.

« 1° gennaio 1858.

« Voglio però dirti che finalmente ieri ho finito il primo atto del « *Tristano* ».

(Lett. 260, p. 223):

« Zurigo, 2 luglio 1858.

« Del « *Tristano* » ho abbozzato ora il secondo atto ».

Qui comincia uno dei periodi più agitati della vita del poeta, « un soggiorno campestre alla lunga viene a noia, in una città indifferente sarei indotto infine a contrarre qualche conoscenza triviale », e più sotto:

« Mi è diventato insopportabile il vivere in una città grande ».

Ginevra, Berna, gli sono insopportabili e il suo pensiero ritorna all'Italia già altre volte vagheggiata e non ostante il pericolo della dominazione austriaca, si rivolge a Venezia e da costì scrive (Lett. 269, pag. 237):

« 27 settembre 1858.

« Avrei caro d'apprendere che Venezia non ha delusa la mia aspettativa.

« Penso a compiere il mio « *Tristano* » e a null'altro ».

E a Venezia lavora quando non è tormentato da una risipola facciale. (Lett. 275, pag. 248):

« 21 novembre 1858.

« Non posso far altro che lavorare alcun poco nei momenti migliori ».

Nel marzo 1859 il 2° atto è finito; e scrive (Lett. 286, pag. 276):

« Milano, 25 marzo 1859.

« Allo scopo di non trovarmi costretto a interrompere la composizione del mio terz'atto dovetti decidermi d'incominciarlo in luogo dove potessi anche finirlo. Ho scelto a ciò Lucerna. Sai quanto mi sia caro il lago dei Quattro Cantoni. Il Righi, il Pilato sono divenuti una necessità per il mio sangue »

e alla Lett. 288 (pag. 279) (1):

« Lucerna, 1859.

« Fa cattivo tempo; sono assolutamente solo e di rado in disposizione propizia al lavoro: mi trascino fra la nebbia e i pensieri ».

---

(1) Senza data: la lettera 287 è datata dal 6 aprile 1859.

Nell'estate fu compiuto il 3° atto del « *Tristano* » (Lett. 296, pag. 289):

« Lucerna, 19 agosto 1859.

« Il « *Tristano* » ha accolto le tue felicitazioni con grandissima gioia ».

Con questa citazione finiscono i documenti che possiamo ricavare dall'epistolario Wagner-Listz per quest'argomento e mi pare che abbiano provato in modo esauriente la teoria lombrosiana citata in principio (1). Ma un altro e altrettanto autentico documento troviamo, nell'opera poetica del Wagner.

Il primo atto della « *Walkiria* », nella sua seconda metà è tutto un inno alla primavera, alla notte « del mite april » in cui viene concepito, tra l'ebbrezza dell'amore e il sorriso della natura (*congiunti son la primavera e amor,* dice Sigmund a Siglinda), il protagonista della *Tetralogia.*

Così dicasi del secondo atto del « *Siegfried* »; del secondo atto del « *Parsifal* », in cui la bellezza della natura è di nuovo nel concetto del poeta intimamente unita alla voluttà dell'amore.

---

(1) Qui si trovano altri dati riguardanti l'epoca precisa della composizione di parte dei suoi lavori: per alcuni lavori come p. e. per « *Il crepuscolo degli Dei* » non tutti i biografi si trovano d'accordo:

Nel marzo del 61, dopo la caduta del « *Tannhäuser* » a Parigi, il W. cominciò nella stessa città il poema dei « *Maestri Cantori* ». Nella primavera del 62 continuò alla composizione del libretto « *I Maestri Cantori* » che andò a finire più tardi in una villa a Biebreich sul Reno presso Magonza, dove cominciò anche a musicarlo. Nella primavera del 65 attese alla composizione musicale dei « *Maestri Cantori* », che fu finita in quest'anno, e nella stessa epoca e più precisamente il 25 luglio (come egli lasciò scritto sul manoscritto), riprese il secondo atto del « *Siegfried* ».

Da una lettera del 25 maggio 1868 alla signora de Witte da Triebcken presso Lucerna (V. « *Deutsche Rundschau* »), si vede che in quell'epoca si rimise a lavorare attorno al « *Siegfried* ». « Da un anno, scrive ancora, non ho lasciato il mio asilo e penso che rimarrò molto tempo senza aver desiderio di muovermi ». Nella primavera del 1870 compose a Lucerna l'idillio di « *Siegfried* » in occasione della nascita di suo figlio. Lo schizzo del primo atto del « *Parsifal* » porta la data del 20 aprile 1878; nella primavera e nell'estate del 78 fu fatto il 2° atto, il 25 aprile era finito il 3° atto. Nella primavera del 1880 fu strumentato il primo atto; nell'autunno del 1880 andò a Villa d'Angri a istrumentare il 2° atto: nell' autunno del 1881 ritorna in Italia, va a Palermo e in quell' ambiente semi-tropicale termina (il 13 gennaio 1882) l' ultimo atto del « *Parsifal* ».

Ma più caratteristica, da questo punto di vista, è la figura di Valther di Stolzing nei « *Maestri Cantori* », nel quale personaggio are che il poeta musicista abbia voluto velare la propria persona: ui arte, amore e natura formano un tutto indissolubile da cui geraoglierà l'arte nuova:

Wann dann die Flur vom Frost befreit,
Und wiederkehrt die Sommerszeit
Was einst in langer Winternacht
Das alte Buch mir kund gemacht,
Das schallte laut in Waldespracht,
das hört'ich hell erklingen:
im Wald dort auf der Vogelweid',
dá lernt'ich auch das Singen (1).

Questi fatti che dipendono dal legame intimo che unisce il pensiero e l'organismo, trovano in esso la loro spiegazione.

Nella primavera la linfa sale nella corteccia delle piante, molti animali si svegliano dal letargo per ricominciare una nuova vita, per molti ricomincia la vita sessuale, ch'è il supremo scopo della loro esistenza, la conservazione della specie.

---

(1) Cito in nota l'infelice traduzione ritmica italiana:

Se il prato poi — disciolto il gel,
Di caldo sol — rinasce ai rai
Quel che nel verno — al chiuso ostel
Nel vecchio libro — enumerai
Fra il verde e i fior
Ai dolci albor
Rinasce per incanto,
Nel gorgheggiar d'amante augel,
Fu là che appresi il canto.

Tutte, quasi, le parole di Walther, hanno un significato importante dal nostro punto di vista. Notisi nella stessa scena la seconda parte della canzone di Walther e il duetto fra Sachs e Walther nella prima parte del terzo atto dove Sachs dice:

L'april canta da sè.

sono specialmente da osservare.

L'uomo di genio, in cui la vita affettiva è spesso aberrante in conseguenza delle sue psicosi e che talvolta per vizi organici o *surménage* intellettuale ha inoltre compromesse le sue facoltà generative (1), concentra la sua vita nella creazione artistica (2): la vita del pensiero si risveglia col risvegliarsi della vita materiale e mentre dal bruto e dall'uomo volgare si sprigiona la maggiore forza fisica e la forza sessuale, dall'artista si sviluppa il pensiero e la creazione artistica; e allora, dice il Wagner, « trasuda da tutti i pori il *Siegfried*, e la *Walkiria* gli scorre gagliarda per il corpo.

Servano questi pochi dati qual nuovo contributo di prova ad una teoria positiva non ancora da tutti ammessa.

GIOVANNI PERROD.

---

(1) Confronta in proposito *L'uomo di Genio* di CESARE LOMBROSO e lo *Studio Psico-Antropologico su Giacomo Leopardi* di L. M. PATRIZI.

(2) Per non cercare altrove altre testimonianze: (V. *Lettera*, p. 88, vol. II: « È naturalissimo che noi troviamo piacere solo nel comporre, ed anzi sia l'unica cosa che ci rende sopportabile la vita: proprio quello che siamo non si manifesta che nel creare; *tutte le altre funzioni della vita* non hanno più senso per noi e non servono infine ad altro che a testimoniare della volgarità della comune esistenza umana nella quale non ci sentiamo mai bene ». Vedi anche Lett. 280, p. 258, vol. II, e 290, p. 279, vol. II ecc.

RINGRAZIAMENTO

L'anno scorso fui tratto in questa stessa *Rivista* a dimostrare con quanta larghezza il signor Luigi Alberto Villanis attinga agli altrui lavori per i suoi versi da melodramma. Forse all'autore della *Savitri* parvi troppo severo. E oggi, a cattivarsi la mia indulgenza per l'avvenire, in un libro edito dal Paravia col titolo « *L'immagine poetica* » e precisamente nel capitolo l'« Utile e il Bello » (pag. 59, 60, 61), egli mi fa l'onore di presentar come suoi proprii il metodo e gli argomenti per cui io nel mio articolo « ***Per l'arte aristocratica*** » (1) giunsi a determinare l'origine e lo svolgimento delle inferiori manifestazioni estetiche da forme d'utile collettivo.

Debbo saper grado al signor Villanis che coll'autorità del suo nome conferisce un valore inestimabile alle ricerche mie.

E, continuando i progressi, mi auguro di poter vedere ad una prossima edizione riprodotto nell'interezza il mio lavoro, colla sola mutazione (oh, insignificante!) della firma.

ROMUALDO GIANI.

DICHIARAZIONE

La Direzione della *Musica Sacra* nel numero di maggio del suo periodico si scaglia violentemente contro di noi per alcune esposizioni di fatto contenute nell'articolo precedente della *Rivista Musicale;* articolo che reca il titolo seguente: *La riforma della musica sacra in Italia dopo il Decreto ed il Regolamento del luglio 1894.*

Da parte nostra non possiamo che ringraziare la Direzione della *Musica Sacra* di averci voluto procurare l'intima soddisfazione di ricevere nuove testimonianze di simpatia da quegli stessi i quali, per la comparsa del nostro articolo, si erano affrettati a mandarci i loro significanti incoraggiamenti, come per il passato ci avevano fornito materia per le considerazioni che avemmo occasione di esporre.

Sì cortesi ed autorevoli persone — per la maggior parte sacerdoti, non nuovi certamente alla causa della restaurazione della musica sacra — noi dobbiamo pubblicamente e sentitamente ringraziare.

Questo solo motivo ne induce a rilevare l'articolo di risposta della *Musica Sacra;* lungi con ciò dal voler minimamente occuparci delle espressioni ch'essa lancia al nostro indirizzo, perchè — tanto meno nell'ora presente — nè ci affliggono nè ci toccano. E perciò dichiariamo che non vi avremmo badato, se non ci fossimo tenuti costretti a ringraziare pubblicamente chi in tale circostanza volle attestarci un'altra volta la propria stima e considerazione. T. G.

(1) *Rivista Musicale,* anno III, fasc. I.

Nota. — Per mancanza di spazio rimandiamo al prossimo numero la pubblicazione della replica del nostro collaboratore R. GIANI agli articoli di L. TORCHI e A. FOUILLÉE.

RECENSIONI

Storia.

VERZINO EDOARDO CLEMENTE, *Contributo ad una Biografia di Gaetano Donizetti*, con lettere e documenti inediti (Bergamo, 1896. I. Carnazzi).

Il contributo è modesto, ma sotto certi riguardi non manca d'interesse: alcuni dati biografici rettificano errori incorsi da chi scrisse del Donizetti, e la serie delle opere donizettiane vi è presentata con cenni abbastanza esaurienti dal lato storico — però vi manca affatto la critica quale s'intende e si desidera al giorno d'oggi, quella critica che per le opere teatrali si solleva con sani criteri artistici e tecnici sui pregiudizi, sulle predilezioni e, diciamolo pure, sull'ignoranza del pubblico o di un appendicista.

Le lettere e i documenti inediti sono tolti dall'Archivio di Stato di Milano e da quello della Ducale Casa Visconti di Modrone; fanno parte « del molto materiale raccolto per una devisata, e forse pros« sima, pubblicazione storico-biografica intorno ai maestri di musica « italiani che fiorirono nella prima metà di questo secolo ». Augurando che la promessa si realizzi, ci permettiamo di raccomandare un sagace lavoro di vaglio nella raccolta fatta, affinchè l'abbondanza non abbia da nuocere alla qualità, come forse succede nell'opuscolo allestito per il Donizetti, opuscolo che riesce importante solo verso la fine per le diffuse ed in parte nuove notizie prodotte sulla fatale malattia che spense, prima della vita, il genio del fecondissimo maestro.

O. C.

G. TEBALDINI, *L'archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova*. Illustrazione storico-critica con cinque eliotipie (Padova, 1895. Tipografia e Libreria Antoniana).

La luce che il Tebaldini ha potuto procurare intorno all'epoca dei predecessori di Costanzo Porta, nelle mansioni di organisti della

veneranda Arca, non è molta. A voler essere sinceri, si potrebbe anzi dire che, anche oggi, gli è colà vero buio pesto. Ma egli ha arricchito di molte e preziose notizie le epoche successive, ha reso noti nuovi documenti e, partendo dal secolo XVII, è riuscito ad offrire un importantissimo contributo alla storia della musica sacra in Padova. Nè qui si è limitata la cura e la diligenza dell'egregio autore. Egli si è valso di opportune citazioni musicali per avvalorare criteri ed apprezzamenti stilistici, confronti, ecc., e noi p. e., in questo volume, gli dobbiamo un'eccellente monografia del Tartini, la quale sarà per recare non dubbio vantaggio ai conoscitori e agli eruditi. Oltre a ciò, egli ha corredato la sua pubblicazione utilissima di un catalogo della musica pratica, delle opere teoriche, dei documenti, ecc., posseduti dall'archivio della Cappella Antoniana. Alcuni fac-simili chiudono il volume.

Il nobile lavoro, continuato così indefessamente, nella pratica riformatrice della musica sacra si agevola, riceve nuovi impulsi, chiarisce ed assoda i proprii intenti mediante le buone illustrazioni storiche. E questa del Tebaldini n'è una buona davvero. L. T.

RUDOLPH GENÉE*, *Mittheilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin (Berlin. E. G. Mittler und Sohn).

Dopo aver dato alcuni dati statistici intorno all' Associazione Mozart di Berlino l'A. offre il catalogo delle opere manoscritte del sommo maestro di Salisburgo, conservate nella Reale Biblioteca di Berlino, facendolo precedere da opportune notizie riguardanti la famiglia di Mozart. Così sono raccolti molti dati riguardanti la sposa dell'autore di *Don Giovanni* della quale si accompagna anche un bel ritratto. È pure interessante il raffronto fra l'operetta *Il ratto del serraglio* di J. André ed alcuni punti dell'opera dello stesso titolo di Mozart. A questo proposito anzi le notizie che offre il Genée non appaiono prive di utilità storica e critica. G. T.

***THÉODORE REINACH*, *L'Hymne à la muse*.** Extrait de la *Revue des études grecques*, tome IX, n° 33 (Paris, 1896. E. Leroux).

Vincentio Galilei nel *Dialogo della Musica Antica et della Moderna* (Firenze, Marescotti, 1581) presentava la prima edizione di « quattro antiche Cantilene, composte nel modo Lydio, da uno degli « antichi Musici Greci; le quali furono trovate in Roma da un Gen- « tilhuomo nostro Fiorentino, nella libreria del Cardinale Sant'An- « giolo, in alcune carte che erano dopo a uno libro antichissimo « in penna, della Musica d'Aristide Quintiliano et di Briennio; et « da esso fedelissimamente tratte, et per sua amorevolezza manda- « temi » (parla il Bardi) « in questa istessa copia di che vi faccio « liberamente dono ».

La prima di esse è l'*Inno*, o piuttosto il *Preludio alla Musa* di cui oggi scrive colla nota sua competenza il Reinach, trovando che finora questa musica non fu ancora pubblicata in modo veramente corretto.

Inno alla Musa.

Ad Ercole Bottrigari si deve la più antica traduzione in note moderne dell'*Inno* (*Il Melone*, Ferrara, 1602); le due ultime di Gevaert (*La mélopée antique dans le chant de l'église latine*) e di K. von Jan (*Musici scriptores graeci*), apparse nel 1895 a qualche mese d'intervallo, non segnano alcun progresso notevole sulle trascrizioni di Bellermann (1840) e di Westphal (1854), colle quali del resto non si faceva che riprodurre la trascrizione di Burette (172[illegible] emendata da Marpurg (1759), trasformandovi il ritmo.

Fonti manoscritte dell'*Inno* sono due Codici, il Napoletano del secolo XV e il Veneto del XII o XIII; ambedue però non derivano immediatamente da uno stesso archetipo, sicchè il testo nel passaggio attraverso le copiature di scrivani ignoranti ebbe tutto l'agio di restare infarcito di errori nelle numerose differenze che offre. La pubblicazione del Reinach è corredata dei *fac-simili* dei due Codici: quello di Venezia fotografato dal K. von Jan, il Napoletano tratto dal Bellermann.

Non potrei esporre in brevi parole le scoperte e le conclusioni a cui arriva con mirabile lucidezza di interpretazione e di confronti, con sottile ragionamento, il chiarissimo A.; convenientemente a ciò dovrei tradurre tutto lo scritto del Reinach. Mi limiterò a riprodurre la trascrizione a cui egli si attiene, coll'avvertenza, per chi s'interessa all'argomento, che nell'opuscolo stanno pure le notazioni dell'*Inno* eseguite da E. Bottrigari (1602), Fell e Chilmead (1672), J. P. Burette (1629), F. W. Marpurg (1759) seguito da J. V. Forkel (1788), Ch. Burney (1776), F. Bellermann (1840), R. Westphal (1854-67) seguito da F. A. Gevaert (1875), W. Chappell (1874), R. Westphal (1883), F. A. Gevaert (1895), e K. von Jan (1895); le quali però non sono troppo discusse, perchè l'A. riservò il suo studio alle fonti antiche, trascurando anche il testo accettato da Vincentio Galilei. O. C.

KARL JAN, ***Musici scriptores Graeci:*** **Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius, Et melodiarum veterum quidquid exstat. Annexae sunt tabulae (Lipsiae. In aedibus B. G. Teubneri, MDCCCXCV).**

Di importanti studî filologici intorno agli antichi trattati di musica greca la nostra letteratura musicale può dirsi ricca. Dopo le edizioni dei tre libri degli *Elementi armonici* di Aristosseno, degli *Armonici* di Tolomeo, del *Frammento* di Aristotele, de' *Commentarii* di Porfirio tradotti da Gogavino Graviense; dopo i *Trattati* di Aristosseno, di Nicomaco e di Alipio editi in lingua greca ed annotati da Giovanni Mersius; dopo i diversi trattati di Euclide, di quel di Cleonida, dell'*Introduzione all'arte musica* di Bacchio seniore tradotta dal Meibomio, di un trattatello di Plutarco sulla musica, di un altro di Teone da Smirna, di Jamblico e di Porfirio, quale serie di commentatori da Boezio, da Ciconia, Hothbi, Weyts, Isidoro Hispalensis, Psellus, Egidio da Zamora al Bottrigari, al Doni, al Gerbert (*Vetus musica recensiori comparata*), a Westphal, a Bellermann, a Gevaert!

E tuttavia il dott. Carlo Jan esce fuori ora con una pubblicazione, che è del massimo interesse e per gli studî filologici e per quelli musicali. Egli ha raccolto diversi trattati, libercoli, frammenti sulla musica dovuti ad Aristotile, Euclide, Nicomaco, Bacchio, Gaudenzio ed'Alipio, li ha descritti e commentati, trascrivendo inoltre, per alcun d'essi, gli esempî musicali in notazione moderna. Della massima importanza, nel lavoro del Jan, è la descrizione dei codici antichi esistenti nelle principali biblioteche d'Europa. Egli ha proceduto con molta critica, con un esame diligente ed accurato. Si è valso non solo dell'opera propria, ma anche di quella degli altri eruditi, che hanno pazientemente collazionato, e colla sua nuova

edizione degli antichi trattati greci egli ci ha dato un lavoro di sintesi critica, che è fra i più serî che si conoscano. I trattati editi dal Jan sono preceduti ognuno da una erudita prefazione del compilatore, cui segue il testo originale greco. Essi sono: *Aristotelis Loci de Musica; Pseudo-Aristotelis De rebus musicis problemata; Euclidis sectio canonis;* l'*Isagoge* di Cleonida; di Nicomaco Geraseno l'*Enchiridion* ed una scelta (*Excerpta*); l'*Isagoge* di Bacchio Geronte; l'*Harmonica introductio* di Gaudenzio filosofo e il suo *Isagoge;* l'*Isagoge* di Alipio. Di quest'ultimo poi il compilatore ha trascritto in notazione moderna gli esempî del *genus diatonum, genus chromaticum* e *genus enarmonicum.* Passi tratti da diversi codici napoletani sono raccolti nell'*Excerpta neapolitana* e illustrati con ricca e sicura erudizione. Il dott. Jan, in fine al suo volume, ha voluto presentare alcuni saggi degli avanzi dell'innica greca. Così egli ha riprodotto l'originale del primo stasimo di un cantico appartenente all'*Oreste* di Euripide, riferendovi accanto la trascrizione in notazione moderna.

Anche gl'inni scoperti a Delfo l'A. ha raccolti, descritti e trascritti. Sono due *inni*, un *peana*, un *Sicili epitaphium*, alcuni *inni* di Mesomede.

Istruttiva è la *tavola delle note* di Alipio; la riproduzione in *facsimile* di una pagina del codice marciano VI. 10 è riuscitissima.

Il dott. Carlo Jan, con questa pubblicazione, si è reso grandemente benemerito degli studî. Raccogliendo ed illustrando una importantissima materia sparsa e bisognevole di critica profonda, di studio paziente, egli ha reso un prezioso servigio agli eruditi e agli storici, pel quale essi gli dovranno lode e gratitudine moltissima.

L. T.

F. G. EDWARDS, The history of Mendelssohn's Oratorio « Elijah ». **With an introduction by Sir George Grove, C. B. (London, New-York. Novello, Ewer and Co). Un vol. in-8° di pag. 141, con illustrazioni.**

In complesso, è un'ottima raccolta di nuove ed importantissime notizie sull'origine di quel capolavoro, che è l'*Elia* di Mendelssohn. Non è senza interesse ricostruire la storia di questo oratorio; essa si rannoda anche al libretto del Rev. Barry, manoscritto che il Mendelssohn ebbe occasione di leggere nel 1838 e che fu pubblicato solo nel 1869. La prima notizia conosciuta intorno all'*Elia* si trova in una lettera scritta da Mendelssohn nel 1836 (12 agosto) a Carlo Klingemann, suo noto collaboratore. Un interessante scambio di lettere, fin'ora inedite, fra Mendelssohn e Klingemann e Mendelssohn e il Rev. Giulio Schubring, che al compositore aveva reso incalcolabili servigi durante la preparazione del *S. Paolo,* ci offre

una quantità di documenti nuovi, colla scorta dei quali è narrata la storia dell'*Elia*.

Mendelssohn portò in mente quest'oratorio per sei anni (dal 1839 al 1845), terminandolo nel 1846 per il *festival* musicale di Birmingham. Quando il comitato del detto *festival*, con lettera di Joseph Moore, impresario dei *festivals* musicali di Birmingham dal 1802 fino alla sua morte, fece a Mendelssohn l'offerta di dirigervi le esecuzioni musicali e di farvi eseguire un suo oratorio od altra musica, il compositore era così indietro coll'opera sua, da non poterne promettere l'esecuzione per l'epoca stabilita *(Lettera del 24 luglio 1845)*. Da parecchie altre lettere di Mendelssohn al Moore e al Moscheles si apprendono diverse circostanze relative alle difficoltà di preparare una conveniente esecuzione dell'oratorio, che fu poi terminato nell'estate del 1846.

L'Edwards raccoglie poscia molte ed interessanti notizie circa le scritture degli artisti, le loro paghe, ecc.; e passa, nel cap. III, a parlare della traduzione inglese del libretto, che appartiene a William Bartholomew (1793-1867), conosciuto come traduttore e riduttore di *Atalia*, *Edipo*, *Antigone*, *Lauda Sion*, *Notte di Walpurga*, del finale di *Loreley* e di molti *Lieder*. La traduzione inglese fu l'oggetto di una lunga ed elaborata corrispondenza fra il compositore e il suo traduttore. Questo carteggio infatti dimostra come Mendelssohn vedesse la traduzione inglese battuta per battuta, nota per nota, sillaba per sillaba, facendo la massima attenzione perfino ai dettagli più piccoli. Anche la maggior parte delle lettere in discorso sono pubblicate dall'Edwards per la prima volta.

L'A. dedica poscia un capitolo alla prima esecuzione dell'oratorio. Vi è narrata da principio la storia delle prove che ebbero luogo a Londra; quelle di pianoforte precisamente a casa di Moscheles. Parecchi incidenti sorti fin d'allora coi vocalisti, i quali cagionarono a Mendelssohn qualche noia, e in seguito cogli istrumentisti, ci dipingono al vero delle situazioni praticamente notevoli ed interessanti, e ci lasciano apprendere molte ed utili cose. La prima esecuzione dell' « *Elia* », attesa con immensa precogitazione, ebbe luogo il 26 agosto 1846 alla *Town Hall* di Birmingham e vi suscitò un entusiasmo straordinario. L'orchestra e il coro consistevano di 396 esecutori; i solisti erano eccellenti; tra essi notavansi Mad. Carradori-Allan, soprano, e Giuseppe Staudigl (Elia). Mendelssohn ne fu contentissimo, e, tra altre lettere, scrisse a Jenny Lind che la prima esecuzione del suo « *Elia* » era stata la migliore esecuzione che avesse udito dei suoi lavori. Nè anche le opinioni della critica professionale sono trascurate dall'Edwards, il quale opportunamente

riporta brani di critiche apparse ne' giornali ed opinioni di musicisti espresse in corrispondenze private. Un dettaglio curioso è questo: ad onta delle proteste di Mendelssohn, l' « *Elia* » fu immediatamente seguito da quelle che gl'Inglesi chiamano « *Selections* » italiane e da un coro di Händel.

Ma la parte più interessante di questo libro, per il musicista, è quella che tratta dell'oratorio riveduto. Già in una lettera a Klingemann, in data 6 dicembre 1846, Mendelssohn manifesta l'idea di arrecare delle modificazioni in alcune parti dell' « *Elia* », che gli erano parse deficienti alla prima esecuzione. Poi, in una lettera all'editore inglese Buxton (Ewer e Co), Mendelssohn chiama la sua abitudine di cambiare costantemente, una terribile malattia cronica della quale egli soffre assai. Mendelssohn, mentre assicurava il Buxton di fare il possibile per conciliar sè medesimo coll'idea di aggiungere poche battute all'*ouverture*, a fine di farne un pezzo separato e dargli una conclusione, cosa che egli però diceva impossibile, introduceva nel suo oratorio buon numero di modificazioni, quali risultano da una concettosa e assai curata corrispondenza avuta a questo riguardo col traduttore inglese Mr. Bartholomew. La *Sacred Harmonic Society* di Londra, che dal 1837 annoverava Mendelssohn tra i suoi membri, gli fece, fino dal settembre 1846, la proposta di eseguire per la prima volta l' « *Elia* » riveduto. Questa esecuzione ebbe luogo all'*Exeter Hall* di Londra il 16 aprile 1847 sotto la direzione del compositore. E qui ancora, Mr. Edwards, con la sua solita diligenza, riassume buon numero di circostanze e di particolarità. Se ne ebbero quattro esecuzioni; il secondo concerto fu onorato dalla presenza della regina e del principe consorte. Questi scrisse sul libretto, di cui si servì al concerto, alcune frasi, le quali contengono un tributo di ammirazione pel grande maestro. Lo storico libretto si trova ora in possesso della signora Wach di Lipsia, la figlia minore di Mendelssohn. Dal compositore stesso furono poscia dirette le esecuzioni di Manchester il 20 aprile, di Birmingham il 27 aprile. La ditta Ewer e Co. pubblicò in Inghilterra l' « *Elia* »; per la cessione del diritto di stampa Mendelssohn ricevette 250 ghinee, più sua moglie, morto il maestro, accettò la somma addizionale di cento sterline offertagli dal Buxton, prova evidente del successo dell' « *Elia* ». Sette mesi dopo l'esecuzione dell'*Exeter Hall*, Mendelssohn moriva a Lipsia e cioè il 4 novembre 1847. A una memorabile esecuzione dell' « *Elia* » prese parte Jenny Lind all'*Exeter Hall* il 15 dicembre 1848; un successo trionfale.

Così si chiude questa narrazione chiara, ordinata, diligentissima. I ritratti di Mendelssohn, di Mr. Moore, del Bartholomew, della

Carradori-Allan e di Staudigl sono quanto mai belli: sono finissimi lavori d'arte. Ma quello di Mendelssohn, inedito sin'ora, è addirittura una rivelazione. In fine al volume l'A. ha molto opportunamente collocato un registro dei nomi ed il fac-simile di una lettera di Mendelssohn a Mr. Bartholomew, lavoro riuscito alla perfezione. Ci congratuliamo di cuore con Mr. Edwards, che ci ha fornito colla storia dell' «*Elia*» una copia di notizie e di documenti musicali atti ad arricchire di vere, importanti e pratiche cognizioni l'arte e la musicologia moderna.

L. T.

Critica.

G. M. SCALINGER, *La psicologia a teatro* (Napoli, 1896. Ediz. Fortucci).

« È possibile, come il romanzo, un teatro d'idee? » La risposta è nelle parole con cui il libro si chiude: « Complesso, multiplo, psi- « cologico, intimo, sociale il teatro moderno può farsi riverbero di « tutte le idealità, rianimazione di tutte le indagini, eco di tutti i « moti dell'anima moderna e futura; i mezzi si modificano, l'ottica « si muta, la logica si trasforma con l'evoluzione stessa dello spi- « rito e dell'ambiente ». Nello svolgimento del tema lo Scalinger rivela una conoscenza assai larga della drammatica odierna, e dà prova d'una tempra di critico singolarmente educata alla ricerca e al raffronto.

R. G.

CAMILLE BELLAIGUE, *Portraits et Silhouettes de musiciens*. 1 vol. in-12° br. (Paris. Librairie Ch. Delagrave).

Il libro è scritto con la consueta e nota eleganza del critico musicale della *Revue des deux Mondes*. I *Portraits* sono quelli del Palestrina, del Marcello, del Pergolesi e di Gounod: quattro studî in cui le figure di questi musicisti sono trattate abbastanza diffusamente nei loro varî aspetti, ed in cui la dottrina non è mai scompagnata da una genialità di esposizione che ne rende assai piacevole la lettura.

Nelle *Silhouettes* vengon passati in rassegna, studiandosi di proiettarne i tratti caratteristici della loro personalità artistica i principali musicisti classici e romantici da Haydn a Wagner. L'idea è originale ed indovinata; e per quanto non manchino in queste *Silhouettes* le imagini fatte ed ormai convenzionali sul modo di *sentire* i musicisti di cui è fatta parola, nè certe visioni poetiche non affatto nuove, nè delle asserzioni troppo gratuite e buttate giù un po' alla leggera, tuttavia in complesso le fisionomie dei vari autori sono bene e giustamente indovinate; specialmente quelle di Haydn,

Mozart, Gluck e Rossini, trattate con maggiore freschezza, mentre nelle altre a mano a mano si sente la stanchezza di chi deve condurre a termine una serie di argomenti che si è prefisso di svolgere.

Ciò non toglie però che anche le *Silhouettes* si leggano assai volentieri l'una dietro l'altra: e ben vengano libri di tal fatta, i quali, scritti seriamente da chi ha molta coltura musicale, come il Bellaigue, mentre costituiscono delle opere di un vero valore letterario, giovano anche assai a diffondere nel pubblico la conoscenza della storia della musica ed il buon gusto musicale. E. N.

A. LAQUIANTE, Un hiver à Paris sous le Consulat (1802-1803), d'après les lettres de J. F. Reichardt (Paris, 1896. E. Plon).

Sotto questo titolo, che annunzierebbe un libro nuovo ed originale, si pubblica la traduzione con note, fatta dal sig. A. Laquiante, delle lettere intime, scritte da Parigi, di J. F. Reichardt, già maestro di cappella di Federico II, delle quali furono tirate due edizioni tedesche (Amburgo, B. G. Hoffmann), l'una nel 1804 e l'altra nel 1833. Tali lettere, piacevoli a leggersi, sono degne d'attenzione per la storia musicale dell'epoca, trattando principalmente delle rappresentazioni e dei concerti a cui il Reichardt assistette da amatore passionato e che giudicava da critico intelligente. O. C.

CHARLES GOUNOD, Mémoires d'un artiste (Paris, 1896. Calmann Lévy éditeur).

Non è un'autobiografia, questa: è lo specchio di Narciso. Il Gounod vi vagheggia, in un ingenuo rapimento d'amore, l'imagine sua. Non cercate nel libro i pensieri, le predilezioni, i sogni dell'artista. Al più egli vi parlerà, ammirato, del *don Giovanni* di Volfango Amedeo Mozart; ma per farvi tosto comprendere che il miracolo doveva rinnovellarsi ai nostri tempi, in terra di Francia, cogli splendori del *Faust*. R. G.

Estetica.

A. FAGGI, Eduardo Hartmann e l'estetica tedesca (Firenze, 1895. Tip. Bandacciana).

Con questo libro si compie lo studio del professor Faggi su la *Filosofia dell'Inconsciente*. L'opera è elettissima, e informata a una chiarezza che, a chi conosce gli avvolgimenti ardui e intricati in cui il pensiero hartmaniano si compiace, appare veramente meravigliosa. Noto, tra le pagine più pregevoli, quelle su la estetica del brutto e su la classificazione delle arti — e, per gli studiosi di musica, qnelle altre (Appendice 86 e seguenti) in cui il sistema di Edoardo Hartmann è contrapposto alla teorica conosciutissima dell'Hanslik. R. G.

***WILLIAM WOLF**, Musik-Aesthetik in kurzer und gemeinfasslicher Darstellung* (*Estetica musicale esposta brevemente e volgarizzata*). Band I (Stuttgart, 1896. Verlag von Carl Grüninger).

Chi scrive oggi un'estetica musicale si trova, l'ho constatato in parecchi casi, nella strana condizione di dover tenere conto del parere e, più che del parere, del sentimento di una classe di amatori, i quali, oltre al non possedere senso affatto per la musica, non sanno, in ogni caso, godere che molto elementarmente di essa, nè possono in verun modo elevarsi nel campo dell'estetica. Spesso dunque accade di osservar che lo scrittore cede a questa opinione per adagiarvisi sopra con tutto suo comodo, tranquillo e contento di essere coi più. Ma altrettanto spesso l'autore, senza scegliere decisamente una direzione, propende un po' per gli uni, un po' per gli altri e fa i suoi conti di riescire a tutti accetto e simpatico. Questo è il peggio che si possa vedere nella critica della nostra arte. Quando, lette le prime pagine del libro del Wolf, mi sono accorto che egli coraggiosamente sosteneva un'opinione netta e decisa, ho preso interesse alla lettura, l'ho seguitata con voglia e vi ho trovato piacere ed istruzione.

L'A. attacca il principio dei *formalisti puri*, i quali nella musica non ammettono che l'immagine sonora di natura sensibile e rifiutano di riconoscervi una riproduzione del sentimento. Egli, al contrario, ritiene che suoni e forme musicali siano il fenomeno sensibile del sentimento e che questo sia una cosa sola colla sostanza musicale; in altre parole, che il contenuto della musica siano sentimenti. Come si vede, guerra dichiarata alla dottrina di Hanslick. Lontani dal credere che questa dottrina sia inoppugnabile, non possiamo però accontentarci delle spiegazioni dell'autore.

Il nesso intellettuale, che egli trova nelle singole parti di opere musicali, può benissimo esistere, ma non è necessario che esso rispecchi la vita dell'anima, esprima uno stato morale, sia un nesso *psicologico*. Può anche solo riflettersi alla pura materia dei suoni considerati come rapporti matematici. Dimostrare questo nesso in un determinato esempio (nel 1° tempo della 5ª sinfonia di Beethoven) non prova nulla essenzialmente. Bisognerebbe determinare il rapporto fra suoni e idee, scrutando l'esistenza di una legge e dimostrandola vera in una quantità considerevole di casi. Ho letto con interesse grandissimo alcuni studi del Griveau, che mirano a tagliar fuori la questione del sentimento e a dimostrare nella musica la sostanza di un linguaggio preciso. Questa sarebbe la via per giungere più presto a provare la sostanza sentimentale, che il Wolf vuole nella musica. Non vi è che da augurare fortuna agli sforzi del Griveau.

Vi ha una parte del libro del Wolf più chiara ed istruttiva. L'analisi del materiale tecnico della musica e delle sue conformazioni molteplici, applicata ad un gran numero di esempî, è riuscita importante. Attendiamo il secondo volume, nel quale l'autore promette di trattare le grandi forme musicali. L. T.

Opere teoriche.

NIGRI GIOVANNI GIUSEPPE, Metodo di Canto corale. Parte IV (Napoli. Casa editrice Chiurazzi).

I piccoli esercizî esposti dall'A. con criterio di progressività, possono essere bene accetti ai cultori della pedagogia musicale. Infatti l'operetta del Nigri ha saputo meritare autorevoli elogî. Nondimeno noi temiamo che in questo ramo d'insegnamento di cui tutti sanno farsi maestri, in Italia, malgrado le molte, anzi le troppe, pubblicazioni consimili, ci troviamo assai indietro. E forse di ciò è causa appunto la troppa quantità dei così detti metodi che vanno pubblicandosi, i quali senza offrire risultati pratici, aumentano la confusione ed incoraggiano l'empirismo. Per noi da questo difetto non va immune neanche il metodo qui annunciato. G. T.

PAUL OSCAR, Lehrbuch der Harmonik (Leipzig, 1894. Breitkopf, Hartel).

Il trattato d'armonia del signor Paul, ora alla seconda edizione, tiene degno posto fra i buoni e i molti pubblicati oltr'Alpe. L'interpretazione dei fenomeni armonici non presenta nulla di nuovo; l'autore però, proponendosi solo uno scopo didattico, espone le teorie comunemente accettate con grande chiarezza e analizzando con precisione i più minuti particolari. Potrebbesi desiderare un maggior equilibrio nello svolgimento della materia o nell'ordine: le progressioni p. es. vorrebbero un capitolo a sè e così l'accordo di settima diminuita; l'accompagnamento d'una melodia, il genere cromatico esigono una trattazione più profonda; o forse il Paul si rimette ai lavori di Moritz Hauptmann e di E. Fr. Richter, cui il suo serve di preparazione. Per contro si raccomandano i capitoli sugli accordi di settima, sugli accordi eccedenti — parte trascurata o non ben chiara in certi trattati — e quello sul basso numerato; capitolo questo importantissimo in ispecie per quanto si riferisce allo studio di Bach.

Chiudono il volume alcune note relative a questioni d'acustica o di ritmo, ai varî modi con indicazione sulle opere da consultare. E.

M.lle C. Seguin, La Musique, enseignée au premier degré primaire (Namur, 1895. Wesmal-Charlier).

Lasciando da parte lo studio astratto degli elementi del solfeggio, il metodo si propone d' insegnare ai fanciulli *ad ascoltare* ed *a cantare,* rappresentando i suoni mediante segni colla mano. L'esperienza fatta nelle scuole a Bruxelles diede i risultati superiori alle speranze, ci assicura la scrittrice, e noi segnaliamo l'opuscolo a chi di proposito s'occupa del problema della primissima educazione musicale, origine a tanta diversità di pareri. E.

GEORGE GROVE, Beethoven und his nine Symphonies (London, New-York, 1896. Novello, Ewer and Co).

Giorgio Grove non ha bisogno di presentazione. Gl'importanti e vasti studî analitici, che egli ha pubblicato sui musicisti e sulla musica, gli hanno assegnato un posto eminente fra i musicologi moderni. Di guisa che egli è troppo modesto quando afferma di avere scritto il presente volume solo per gli amatori. Quel che si attende da lui e quel che egli offre è sempre il risultato di serii studî e di lungo lavoro d'analisi. Egli chiamerà umili gli sforzi fatti per partecipare ad altri il metodo nel quale egli ha trovato molto piacere e profitto, ma noi li diremo elevati ed energici: egli affermerà di non avere la presunzione di interessare i musicisti di professione, ai quali egli fa l'onore di credere che già conoscano naturalmente tutto ciò che egli ha potuto accumulare, anzi molto di più e in maniera più completa: ma noi soggiungeremo, che questi musicisti gli saranno ben grati di aver loro procurato un libro pieno di osservazioni giuste e in parte nuove ed acute sulle sinfonie di Beethoven, più di aver raccolto un buon numero di notizie, di averle diligentemente ordinate ed esposte con tutta chiarezza, correttezza e sobrietà. È infatti dall'apparire di libri simili che si può cominciare a parlare di vero profitto per gli studî e per gli artisti.

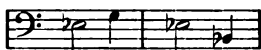
Il volume è diviso in nove parti o discorsi o analisi critiche, corredate dei necessarî esempî musicali. Un buon sistema del Grove è quello dei richiami di diverse opere di Beethoven e di altri autori classici, di temi e passaggi quando la dimostrazione dell'asserto lo richieda e quando dal confronto derivar possa maggior lume alla critica o si abbian a sapere le fonti di pensieri musicali moderni e le analogie che essi hanno con altri che li precedono. Molta attenzione l'autore ha fatta ai movimenti ritmici e ai passaggi originali degl'istrumenti, annotando quelli fra gli uni e gli altri, che sono più importanti e che il Beethoven tentò come novità assoluta nella sua epoca. Notizie storiche, opinioni de' maestri, de' critici si

insinuano fra l'analisi o la completano a mo' di appendice: sicuramente la rendono più interessante e più varia. Secondo il costume inglese, che si spinge oltre assai nel campo delle curiosità, l'A. trova utili certi piccoli elenchi, p. e. quelli delle opere principali che il maestro scrisse in una determinata tonalità. L'osservazione pare, di primo tratto, ingenua e di poco momento; però, collocata a suo luogo, non è inopportuna e induce anzi a riflessioni utilissime. Potremmo ancora accennare ad altre piccole cure dell'A., p. e. alle indicazioni metronomiche, alle osservazioni sulla quantità, sulla qualità e sull'uso degl'istrumenti, sulle epoche in cui per la prima volta le partiture si stamparono o le opere furono successivamente eseguite in Germania, in Francia ed in Inghilterra. Ma preferiamo di accennare al contenuto principale del volume, e veniamo all'analisi delle singole sinfonie.

Modesta, come l'opera d'arte, è l'analisi della prima. Però, a mio modo di vedere, non è stata ancor detta l'ultima parola su questo lavoro. Io credo che esso avrà più giusta esplicazione scientifica, quando vi si notino i rapporti che esso contrae colla musica istrumentale italiana, cui il Grove a torto tralascia di accennare. È uno stile di cui mancano tuttodì conoscenze esatte: bisognerebbe prenderle alle fonti, almeno alla metà circa del '600, e rettificarle all'epoca di Bertoni e di Sammartini, da circa la metà alla fine del '700.

Passando a discorrere della seconda sinfonia, il Grove osserva il considerevole intervallo che esiste tra essa e la prima. Certo, Schumann, che terminò la sua prima sinfonia a trenta anni, nel medesimo anno compose la seconda, e Brahms, che fece eseguire la sua prima sinfonia a quarantaquattro anni, compose e produsse la seconda in dodici mesi. Però è giusto considerare con quale energia Beethoven si avanzava nella nuova corrente e quale distanza vi ha fra la sua prima e la sua seconda sinfonia.

In proposito al tema dell'*eroica*, il Grove accenna a l'affinità che egli ha col primo tema della sinfonia in *Re* di Brahms e con quello del suo concerto per violino, colla ritmica dello scherzo nella gran sinfonia in *Do* di Schubert; Beethoven stesso ritorna su questo tema nella sonata op. 106; e l'innocente motivo, in fondo, altro non è che quello dell'*intrada* nell'opera « *Bastien e Bastienne* » di Mozart:

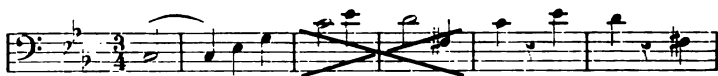
Interessanti sono alcune osservazioni fatte dal Grove intorno al noto passo nel primo tempo di questa sinfonia, quando, sotto l'armonia dei violini, che mantengono le note *si* ♭ e *la* ♭ , il corno entra con una porzione del primo tema

È innegabile che questo passo, ritenuto contrario alle regole dell'armonia, tempo addietro fu alterato o facendo suonare ai secondi violini un *sol* (ciò che a Wagner e a Costa pareva incredibile) oppure facendo leggere il corno in chiave di tenore, anzichè in chiave di basso, per cui risultavano le note dell'accordo di dominante. Per tali flagranti alterazioni, nota il Grove, chi sa che sorta di pugno o di calcio avrebbe somministrato Beethoven agli esecutori del suo lavoro. Ma si son viste anche delle partiture di edizione inglese, in cui i secondi violini avevano il *sol*. Però oggi, si rassicuri il Grove, anche i direttori italiani, ai quali egli fa colpa di avere, dietro l'esempio di Fétis, adottato l'espediente di alterare la melodia del corno, hanno capito la giustezza della notazione originale, che contiene un effetto di squisita poesia, e questo passo non si altera più in verun modo.

L'*eroica* è stupendamente caratterizzata dal Grove, nel suo complesso e nei singoli tempi. Il D.r Charles Wood ha comunicato all'A. alcune note interessanti sul *Leitmotiv*, mostrando come, in questo e in altri suoi lavori, Beethoven ne facesse uso e ne avesse un'idea chiara. Siamo dunque avvertiti: il motivo

è il motivo di Napoleone. — L'opinione del D.r Wood è giustissima, e quel che egli sostiene si potrebbe, a mio credere, egualmente affermare riguardo ad altri celebri compositori, che hanno preceduto lo stesso Beethoven.

Intorno alla quarta sinfonia l'A. ha pure raccolto una quantità considerevole di note critiche. Tra i giudizî e gli apprezzamenti di musicisti famosi, è negativo quello di Weber e abbastanza curioso, ma caratteristico, quello di Schumann, che non ne capì certo l'umorismo quando disse che la quarta sinfonia stava fra le sue compagne come una vergine greca fra due nutrici gigantesche.

La quinta sinfonia, dice il Grove, fu per Beethoven ciò che l'*ouverture* del *Tannhäuser* per Wagner, cioè il suo successo più popolare. Dopo una erudita preparazione storica, in cui è giustamente fatta valere la lunga meditazione, che condusse l'autore a concepire questa meravigliosa opera d'arte, abbozzando temi, modificando, rinnovando continuamente, l'analisi di questa sinfonia si presenta ancor più oggettiva e sottile delle altre. Il Grove, coll'efficace richiamo degli schizzi primitivi dei temi, giova immensamente all'istruzione del musicista. Questi vede la ragion d'essere di una determinata forma, la quale si rivela mano mano più chiara, meglio distribuita ed equilibrata, e impara a conoscere qual lunga meditazione e qual diuturno lavoro costarono anche ai più grandi genî le così dette trovate musicali.

Il Grove fa menzione della famosa controversia accesasi un tempo circa le due battute superflue, che facevano parte dello *scherzo*. Le parti istrumentali staccate di questa sinfonia furono pubblicate dalla casa Breitkopf e Härtel nel 1809. Beethoven, nell'autunno dell'anno dopo, fece, con una sua lettera, rilevare agli editori l'errore che trovavasi in dette parti. Egli è questo:

Le battute 3ª e 4ª dovevano essere cassate in tutte le parti. La lettera di Beethoven fu pubblicata dall'*Allgemeine musikalische Zeitung* nel 1846, per cui Mendelssohn, che in quell'anno era direttore del *Festival* musicale di Aix la Chapelle, ommise le due battute. E di qui appunto la controversia. Chi voleva si conservassero e chi le ripudiava. Berlioz le difendeva; Habeneck, direttore dei famosi concerti al Conservatorio di Parigi, si rimetteva al giudizio di Schindler. Ma: *Time, the healer!*, ed oggi probabilmente si eseguisce questo passo come lo ha inteso Beethoven. Otto Jahn, nella copia preparata da Beethoven per lo stampatore, trovò le due battute superflue segnate con *1* e le due seguenti con *2*, poscia la seguente nota: « *se si replica con trio allora 2* ». Beethoven quindi desiderava che lo *scherzo* si ripetesse tutto intero col *Trio* e vi seguisse poscia la *coda*, colla quale si chiudeva — ciò che l'incisore non aveva capito. È curioso, osserva il Grove, che nella critica della quinta sinfonia, pubblicata da Hoffmann nell'*Allgemeine musikalische Zeitung* del luglio 1810 (cioè parecchie settimane dopo la data della lettera di Beethoven), il passo è dato in forma cor-

retta. Nasce il dubbio che Hoffmann, preparando l'articolo, fosse in comunicazione con Beethoven e ottenesse ciò che gli abbisognava e fors'anche in imprestito la copia della partitura manoscritta.

Per chi è curioso di conoscere analogie fra i temi di Beethoven e quelli di altri maestri l'A. fa seguire brevi e sostanziose note.

L'analisi della sesta sinfonia (pastorale) è anch'essa preceduta da una ricca esposizione di circostanze, che possono avere influito sul proposito di Beethoven, sulla concezione e sul carattere speciale della sua grande opera. Non solo; ma molte preziose notizie l'A. ha raccolto per dimostrare, colla scorta di autografi beethoveniani scoperti più tardi, quale fosse il concetto del maestro e quali le disposizioni date da lui agli esecutori della sua musica. La scritta seguente, p. e., che si trova sopra una parte originale ms. di violino (1): *Pastoral Symphonie; mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey* (più espressione del sentimento che pittura), esprime un concetto importante. La raccomandiamo ai direttori d'orchestra ed ai compositori, i quali oggidì hanno spinto l'impiego della pittura musicale al più pedante e ridicolo materialismo. Rilevanti, al par di questa, altre scritte vi sono riprodotte dagli schizzi o notate sui programmi dei concerti. Una male intesa smania di semplificazione ha indotto editori e direttori ad ommetterle, generando e mantenendo l'equivoco.

L'analisi tecnica del Grove è anche qui fortemente studiata. Per questa sinfonia, come per la maggior parte dei lavori di Beethoven, sono occorsi molti anni prima di avere delle partiture e delle parti d'orchestra esatte. È bene certamente che si sia rimediato a degli inconvenienti, ma è deplorevole del pari che gli editori, nello stampare i passi alterati o corretti, abbiano ommesso di citare i passi originali.

L'analisi dell'*andante* di questa sinfonia dà luogo, anche in questo senso, a molte riflessioni, a raffronti e a notevoli richiami, come pure si presta per istabilire quali impressioni musicali, quali suoni della natura, fatti artistici in canzoni dell'epoca, abbian potuto suggestionare il Beethoven. Anzi, a questo proposito, nota il Grove, vi ha una collezione di canti slavi pubblicati dal Prof. Xaver Kuhac di Agram (1878-1881, quattro volumi), i quali contengono melodie, che hanno una strana somiglianza con motivi di Haydn e di Beethoven: fra altre vi è la seguente:

---

(1) Si conserva nella biblioteca della *Gesellschaft der Musikfreunde* a Vienna.

È evidente che le primo quattro battute sono nè più nè meno che il tema del primo tempo della *« pastorale »*. Il Grove, nel corso del suo libro, ha fornito indicazioni precise e preziose riferendo analogie e identità di questa specie.

Come appendice alla critica, egli ha rilevato alcune esecuzioni di questa sinfonia, che ebber luogo colle scene in Inghilterra ed in Germania dal 1829 al 1884.

Il campo d'osservazione si estende e i materiali di essa aumentano trattandosi della sinfonia in *la*, la più romantica, la più ricca di contrasti fra tutte; così pure in proposito dell'ottava, la quale colla quarta può dirsi la sinfonia dell'umorismo beethoveniano, la sinfonia anch'essa, come l'altra, autobiografica. Oulibicheff disse l'*allegretto* di quest'ultima una caricatura di Rossini. Grove non crede che l'epoca dei trionfi del maestro italiano fosse adatta a stimolare la vena umoristica di Beethoven. Esiste invece un canone improvvisato nella primavera del 1812 e indirizzato a Maelzel, l'inventore del metronomo, che suona così:

Non ho, purtroppo, più il tempo (forse abusai già dello spazio) per rilevare l'interesse veramente non comune dell'analisi che il Grove ci dà di questa sinfonia. Dirò brevemente qualche cosa intorno al commento della nona. Il Grove, procedendo con metodo rigorosamento oggettivo e scientifico, fa la storia degli undici anni d'intervallo corsi fra l'ottava e la nona e mostra come essi passarono pel Beethoven e quali opere egli creò in questo intervallo. Venendo alla nona sinfonia, di cui determina l'origine, l'A. passa, come al

solito, in rassegna gli schizzi che ne ha pubblicato il Nottebohm, schizzi ognun sa quanto interessanti ed eloquenti. Lo studio del primo tempo, in ispecie, è lavoro magistrale. Non si tratta di una semplice indagine sulla struttura dei temi, sul loro sviluppo e sulle minori forme, ma è un così fino ragionamento sulla forma d'arte, quale noi non conoscevamo fino ad oggi. Il Grove anzichè spartire, come spesso succede, i membri costituenti il lavoro d'insieme, li collega del continuo, li tiene presenti, e sa così obbiettivamente ordinarli e seguirli nella lor trama sinfonica, che nella sua esposizione è realmente molto piacere ed ammaestramento sicuro. Ciò non è men vero per gli altri tempi. Gli esempî musicali citati dal Grove sono ordinariamente corretti. A proposito di essi, mi permetto un'osservazione: oltre all'attacco del *presto*, all'inizio del finale, l'A. avrebbe fatto bene a citare anche l'altra combinazione armonica alla ripresa del *presto* medesimo: si tratta del famoso accordo, in cui si trovano tutte le note della scala. Questo per un più chiaro completamento della prima citazione.

Il libro del Grove è dei pochi veramente ben fatti e ricchi d'istruzione. È compilato con coscienza, con uguale e costante amore della ricerca, con esattezza e rigore nella scelta dei documenti. Auguro per ciò all'A. molti lettori studiosi come li merita, e di tutto cuore gli augurerei una traduzione italiana, se non fosse purtroppo una grossa ingenuità sperarla nel nostro paese, in cui gli studî di questa specie sono anche così graziosamente superficiali.

L. T.

ADOLPH POCHHAMMER, Einführung in die Musik (*Avviamento alla musica*) (Frankfurt a/M. Verlag von H. Bechhold).

Questo libercolo è stato compilato certamente col desiderio di rendere accessibile al pubblico degli amatori di musica molta parte di quelle cognizioni, che fanno loro più agevolmente comprendere i lavori musicali. Esso è derivato dal desiderio, tanto esteso ai dì nostri e diventato quasi un bisogno, di popolarizzare cioè la scienza e l'arte. Perciò l'A., nell'intenzione di dirigersi a' profani, ha cominciato coll'esporre un cenno della storia della musica. A questo egli fa seguire, nel modo il più succinto possibile, una teoria generale della musica e delle forme, chiudendo con una breve descrizione degli istrumenti musicali più importanti e del loro uso. S'intende poi che, per maggior comodità dei lettori, l'A. ha compilato, come generalmente si è soliti a fare oggidì, un indice delle espressioni artistiche, di nomi personali, ecc.

Ecco, il libercolo del sig. Pochhammer, considerato nella parte storica, non è che un dizionarietto tascabile, buono forse a salvar

la riputazione de' critici musicali a tempo perso. Nella parte della teoria della musica e delle forme, esso è una assai povera grammatica, che, nella sua forzata e in qualche punto amena concisione, non so quanto possa riuscire intelligibile a dei profani, ai quali è diretta, anzi, con molto buone intenzioni, dedicata. Preferirei credere che sarà più utile la parte che tratta delle forme di quello che la prima; e in quanto alla parte descrittiva degli istrumenti e della partitura, se il lettore ha da averne un'idea, anche soltanto lontana, il tentativo dell'A. mi sembra, così com'è, affatto mancato. In conclusione: l'idea di voler condensare tanta e sì differente materia in poche pagine per fare il libercolo che insegni, senza esigere le cognizioni, il tempo, la preparazione necessaria, è cosa utile, pratica ed ha fatto molto cammino, ma è lontana pur sempre da un risultato in qualche guisa soddisfacente. Questa buona intenzione è l'unica cosa che faccia ancora molto perdonare all'A. e renda tollerabile la lettura del suo libercolo. Poichè il contenuto di esso, di necessità elementare, è tuttavia così imperfettamente trattato, da non esser sempre sicuro, considerato anche solo dal punto di vista della terminologia. La quale però è anche la cosa meno mediocre in questo trattatello. Ma la terminologia musicale! Ecco la questione trattata in sei lingue nel catalogo commerciale della casa Breitkopf & Härtel di Lipsia. L. T.

Strumentazione.

ITALO PIAZZA, *Il Flauto Giorgi* (Napoli, 1896. Tipografia Cav. Aurelio Tocco).

Un artista coscienzioso e valoroso, un flautista che — caso raro — è anche un musicista distinto e colto, ha pubblicato alcune brevi, ma importantissime osservazioni riguardo a quella pretesa nuova invenzione che si dice il flauto Giorgi. Il Piazza giudica che a far strada ad un tale ritrovato si siano data la mano l'arte, l'interesse, la compiacenza, l'incompetenza, la buona e forse anche la mala fede. Infatti a dar valore al flauto Giorgi molti, o tutti, coloro, che l'hanno esaminato e magnificato, si sono limitati a rilevare quei requisiti che in un simile istrumento dovrebbero ritenersi puramente incidentali; mentre alle vere qualità proprie del flauto, così deficienti in quello del Giorgi, nessuno ha fatto caso.

C'è chi sostiene che la pretesa nuova invenzione costituisca una speculazione lanciata da accorti industriali sull'esempio di altre consimili; mentre dal lato artistico deve ritenersi un tentativo completamente mancato. Ed infatti chi parla così potrebbe cogliere nel segno!

Noi qui ci limitiamo tuttavia a rendere pubblica lode al professore Piazza per aver saputo difendere un principio che crediamo fondamentale: quello cioè che rivendica la superiorità degli istrumenti a suoni fissi naturali, sugli istrumenti in cui si sono introdotte senza riguardo e chiavi e macchine col problematico scopo di ottenere risultati assai discutibili, rovinando per lo contrario la natura dell'istrumento nella sua caratteristica principale, cioè nel timbro.

Di questo passo ciò che si è tante volte deplorato per l'abbandono delle trombe e dei tromboni a tiro, e dei corni a mano, si dovrà ripetere maggiormente per gli strumenti di legno. G. T.

A. SOLDATINI, *Riflessioni e norme riguardanti l'insegnamento del mandolino* (Siena, 1896. Tip. C. Nava).

Le riflessioni sono poche; di norme non ve n'ha che una. Eccola: « Prima di dedicarsi allo studio del mandolino bisogna intrapren- « dere lo studio della musica ». Sinceramente, finora s'era sempre in buona fede creduto il contrario. R. G.

Prof. ACHILLE CORRADO, *Il violino*. Accenni storici estetici didattici (Napoli, 1895. Tip. della Gazzetta *Diritto e Giurisprudenza*).

Il titolo è pretenzionoso, assai umile la contenenza. Vi si leggono le consuete nozioni dei soliti trattati elementari. R. G.

EDMOND VANDER STRAETEN et CÉSAR SNOECK, *Étude biographique sur les Willems, luthiers gantois du XVII^e siècle*, avec une introduction par P. Bergmans (Gand, imprimerie C. Annoot-Braeckman, Ad. Hoste succ., 1896).

Nell'introduzione sono riportate le ultime linee scritte dall'eminente musicologo belga Ed. Vander Straeten, il quale notava che la storia degli stromenti musicali in Fiandra è ancora da fare, che non è possibile intraprenderla tutta d'un fiato, ma che vi condurrà lentamente un perseverante contributo di modeste monografie, e per cominciarne la serie presentava i ragguagli da lui scoperti sulla famiglia Willems.

La parte biografica si limita ad illustrare gli scarsi ricordi lasciati nei registri della cattedrale di Saint-Bavon a Gand circa un Cornelio, un Giorgio, un Enrico, un Pietro, un Guglielmo, un Francesco Willems, musicisti o liutai (1602-1734), di cui lo stato civile di Gand non ha potuto fornire la più piccola informazione. Ma alcuni stromenti ad arco, fortunatamente sfuggiti alla distruzione, permettono di stabilire che tre almeno dei Willems furono buoni liutai: Jooris, o Giorgio, che lavorava verso la metà del secolo XVII, e due Heyndrick, uno dei quali contemporaneo di Jooris, e l'altro ancora vivente un secolo più tardi.

I Willems presero per modello d'insieme gli stromenti degli Amati, specie quelli di Antonio e di Girolamo; ma non li copiarono servilmente: assimilandosi l'opera dei maestri italiani, seppero darle quella impronta personale che distingue e fa conoscere i loro lavori. Di questa parte organografica si occupa con cura minuziosa ed intelligente C. Snoeck esponendo il risultato dei suoi studi circa la perfezione delle tavole armoniche, la eleganza delle vôlte, la curvatura talora fantastica delle *ff*, la caratteristica della testa di leone in luogo di voluta, il colore delle vernici, la scelta del legno (acero, noce, tiglio, ecc.) nei quattordici stromenti dei Willems (violini, *pochettes*, viole a 4 ed a 6 corde, e violoncelli a 4 ed a 5 corde) da lui presi in esame.

I documenti originali di Saint-Bavon, in numero di 15, chiudono l'interessante opuscolo. O. C.

AUGUST RIECHERS, ***The Violin and the art of its construction*** (Goettingen. Carl Spielmeyer).

È un breve ma interessante studio sull' arte della fabbricazione del violino dedicato dall'autore, che è pure costruttore, a Giuseppe Joachim. L'A. appoggia le sue deduzioni sulle esperienze e sull'esame dei lavori di Stradivario.

Anche in questo gli stranieri non fanno che illustrare l' arte italiana. G. T.

MAX ALLIHN, ***Einiges über Harmoniumbau, Harmoniumspiel und Harmoniumnoten*** (Berlin S. W. Carl Simon).

Regole e norme per la fabbricazione, per la registrazione e per il modo di praticare le riduzioni di musica per harmonium.

G. T.

Etwas vom Harmonium (Berlin S. W. Carl Simon).

Contiene alcuni criterî pratici di Augusto Reinhard, uno specialista in fatto di musica per harmonium. Notevole la breve trattazione intorno al modo di ottenere l'espressione. G. T.

FRANZ FIEDLER, ***Handlexikon für Zitherspieler*** (Tölz-Baviera. Verlag des « Echo vom Gebirge »).

Contiene notizie biografiche intorno a compositori ed editori di musica per zithara, nonchè intorno a fabbricanti di questo strumento. Vediamo che fra gli autori celebri dei quali vennero trascritte e ridotte composizioni figurano Abt, Auber, Beethoven, Bellini, Bach, Balfe, Boildieu, Cherubini, Chopin, Clementi, Donizetti, Gluck, Gounod, Händel, Haydn, Kreutzer, Lachner, Lortzing, Mendelssohn, Meyerbeer, Mozart, Nicolai, Paganini, Rossini, Schubert, Schumann, Spohr, Strauss, Verdi, Wagner, Weber, Adam, Bizet, Franz, Halévy,

Lassen, Marschner, Paër, Raff, ed anche... Mascagni. I zitharisti quindi non hanno che a scegliere!! G. T.

PAUL RUDIGIER, Die Elemente des Zitherspiels in Theorie und Praxis (Tölz. F. Fiedler).

Breve metodo per apprendere il modo di suonare l' istrumento favorito dai montanari tirolesi e bavaresi. Dagli esercizi per le scale, per i tetracordi si passa agli esercizî pel solo basso, indi per il canto e poscia per le due parti riunite. Regole opportune vengono esposte per lo *staccato,* per lo *smorzando* nelle diverse e più difficili tonalità G. T.

BLOCKLEY JOHN, The pianist's catechism (London. J. Blockley, Argyll street, 3).

Uno dei soliti *catechismi,* lodevole per una grande semplicità d'esposizione, non disgiunta da chiarezza. Solo potremmo domandare all'autore: perchè insegnare come *unico* sistema di rappresentazione del diteggiare quello che indica con una croce l'impiego del pollice e col numero 1 l'indice ecc., sistema ancora allo stato di proposta, ma che saremmo curiosi di saper qual pianista d'autorità l'abbia mai adoperato? Piuttosto, se l'autore è amante di novità, sostituisca nel dizionarietto dei termini stranieri, alla parola *Glissando* quella italiana *Sdrucciolando,* oppure usi il verbo francese.

E.

Ricerche scientifiche.

Die Akustiche Sängerbühne im Freien von Ernst Heim, Musikdirector in Davos (Davos. Hugo Richter).

Questa piccola *brochure,* in poche pagine, tratta del modo di costruire un palco per un coro e della maniera più opportuna per disporvi gli esecutori onde ottenere i migliori effetti acustici d'assieme. L'A. avvalora le sue teorie con l'aiuto di dimostrazioni fisiche, mentre le tavole annesse spiegano praticamente le sue intenzioni.

G. T.

Musica sacra.

Petit Catéchisme liturgique par l'abbé Henry Dutilliet, avec un *Catéchisme du Chant ecclésiastique* par A. Vigourel (Paris. J. Bricon).

Più che ai musicisti di chiesa quest' operetta è adatta a tutti coloro che dell'importanza liturgica delle cerimonie ecclesiastiche e di quanto ad esse si riferisce vogliono avere sicure norme. Però non assorge all'idealità della trattazione teologica e filosofica. Sotto

La « Marche de Charles XII » est un souvenir historique curieux qui marque l'entrée du roi de Suède à Narva.

La charmante canzone « *Vuol tornar la calma in seno* » de *Le Frobe* indique l'influence prédominante de la musique italienne dans cette époque, comme les délicieuses Romances « *C'est le caprice* » du baron de *Krüdener* (qui fut ambassadeur à Stockholm au siècle dernier) et la « *Charmante Marguerite* » de *Weihrauch* font témoignage de la prise de possession des provinces baltiques par la gracieuse muse française des temps de Grétry et de Méhul. Cette dernière romance avec son refrain:

> « Celle qui possède mon cœur
> « C'est la charmante Marguerite »

a déjà fait le tour du monde, a été traduite en anglais et fait les délices de Londres où elle a passé jusqu'à present pour un « old french song ». — C'est un mérite de l'auteur de cette collection d'avoir fait connaître le véritable auteur dans un autre cas encore: nous voulons parler du Lied « Nach Osten » faussement attribué à Fr. Schubert. Ce Lied célèbre, qui figure dans tous les recueils des Lieder de ce maître, a été composé par *A. H. von Weyrauch*, compositeur baltique, dont les autres compositions, contenues dans ce fascicule, ne sont pas moins réussies.

Cela nous ménerait trop loin d'analiser comme nous voudrions le faire chacun des 33 N.os de cet intéressant volume. Bornons-nous à mentionner quelques compositions d'un beau syle de *M.r de Le Trobe* (d'origine française-écossaise, immigré au siècle dernier en Livonie) sur des textes de Goethe; — un « chœur » de *Geldner*, — Hymne de Pâques (fragment d'une musique de « Faust ») publié ici pour la première fois, d'un rythme noble et pathétique, démontrant une affinité avec Gluck; — des Romances du même auteur, — une touchante mélodie de *P. Zoege von Manteuffel:* « Immer muss ich wieder lesen », ad libitum à 4 voix, et autres compositions vocales à une ou plusieures parties etc. etc. en allemand, en français, en latin et en italien.

On voit que la diversion ne manque pas et, on doit reconnaître qu'étant donné le cadre restreint d'une livraison de 43 pages, l'auteur a fait son possible pour répondre à sa promesse de nous donner un tableau synoptique du genre de musique cultivé dans sa patrie. Nous lui en adressons nos sincères compliments, ne doutant pas que son travail et sa peine ne rencontrent la pleine sympathie non seulement de ses compatriotes, mais aussi du public lettré

élicat et musical des autres pays, qui aimera à retrouver dans es airs anciens, cet esprit charmant des temps passés d'une grâce in peu rococo, si l'on veut, mais distinguée et pleine d'une sensiilité exquise.

En parcourant ce recueil nous avons eu la sensation comme si ious tenions un de ces vieux petits flacons émaillés à fines couleurs, lont il s'échappe, en l'ouvrant, un parfum d'ambre et de lavende.

L'auteur promet dans la suite de publier des compositions d'aueurs modernes; il sera curieux de constater jusqu'à quel point es natures musicales des habitants de la Baltique auront donné orise à l'esprit nouveau de l'art musical en Allemagne, ou bien s'ils auront fourni un exemple de plus, mais dans l'ordre d'idées nusicales, à cette loi constatée par la science ethnologique, que 'on trouve des traditions et des traits caractéristiques mieux conservés dans les colonies que dans la nation-mère elle-même.

E. S.-A.

Wagneriana

WAGNER-LISZT, *Epistolario* tradotto da A. Cavalieri-Sanguinetti, con prefazione di E. Panzacchi (Torino, 1896, Libreria Fratelli Bocca).

La prefazione che l'egregio prof. Panzacchi ha scritto per la traduzione italiana di questo carteggio dice tanto e così bene intorno al significato della presente pubblicazione, che ne dispensa da qualsiasi altra nota in proposito. Nessuno meglio di lui, critico musicale profondo e sicuro, poteva discernere e significare il valore estetico e l'utilità storica di questo libro, egli che nell'esegesi dell'arte nuova rappresentò sempre idee avanzate e con rara competenza ne additò agli artisti i risultati brillanti, perchè da questi traessero ammaestramento e profitto.

Questa corrispondenza è la storia di due anime d'artisti. Esse ci si rivelano così grandi e così stoiche, che il nostro commento sol potrebbe guastare l'impressione suscitata da tanta nobiltà di sentire. È vero che, di tanto in tanto, anche la nota prosaica fa capolino. Non si vive colla poesia o colla musica dei *Nibelungi* soltanto. E per vivere, viaggiare e pagarsi qualche piccolo spasso il Wagner ebbe, come ogni buon mortale, bisogno di danaro. E il tema del danaro, per procacciarsi il quale il nostro vecchio taumaturgo di Lipsia vinse le arti di Cagliostro, porta una nota amena e sollevante, che non è punto disdicevole in mezzo alle grigie cronache di *Siegfried* e di *Tristano*. Ma, ad onta di ciò, è certo che il Wagner fu uno de' più puri idealisti, e questa sua pura idealità è troppo

nota, perchè egli, oltre a quel che affidò a' suoi drammi ed a' suoi scritti, potesse ancora rivelare qualcosa di nuovo intorno al concetto che egli ebbe dell'arte e della sua missione nella vita. Non così è di Liszt, che in questa corrispondenza ci appare molto nobilitato come artista. Tutto quel che vi ha di esteriorità e di effetto, nella sua attività artistica, cade in seconda linea. Il così detto re del pianoforte, direttore delle grandi musiche, nella sua smodata voglia di esibizion pubblica, s'accorge che l'arte sta da tutt'altra parte che nella sua virtuosità e nella sua posizione di gran conduttore di orchestre. Egli ammira, egli adora una personalità artistica, che non fa tanto bene come altra brava gente chiassosa, applaudita ed onorata, ma che si eleva, ciò non ostante, su tutte per la potenza del genio suo, che è sdegnoso e ribelle. Vi sarebbe da riconciliarsi con un uomo e con un artista, che mentre tenne tanto alla posa, intimamente si ravvedeva così. Ma il peggio è che egli, elevando le sue debolezze personali a requisito artistico, traeva dietro a sè una turba di piccoli giullari, non si sa se più fatui o più decrepiti epigoni.

Quanto al valore della versione della signora Cavalieri, confesso che avrei desiderato maggiore esattezza, maggiore cognizione di fatti e l'aggiunta di qualche nota esplicativa. In ogni caso, chi legge questi due volumi può credere di aver vissuto in un mondo artistico e sentire svegliati degli impulsi di arte vera, la quale, nell'attuale miseria, non è lecito che sognare. È poco, ma è qualche cosa. L. T.

FRANKLIN P. PATTERSON, The Leit-motives of " Der Ring der Nibelungen ". First night: Das Rheingold (Leipzig, 1896. Breitkopf et Härtel).

Questa piccola guida è fatta in modo che il lettore può studiare il succedersi dei motivi nel primo dramma della trilogia, che vi è descritto minutamente, avendone sott'occhio la denominazione esatta e tutto ciò che essi illustrano e rappresentano, più il numero della pagina, del sistema cui essi corrispondono nella riduzione per canto e pianoforte del Kleinmichel (Schott et C°.) e quello della battuta colla quale essi cominciano. Ne vuol di più? Tutto ciò, esposto a guisa di prospetto, riesce chiaro, facile e comodo. Alcune note, che Mr Patterson espone relativamente al significato e all' importanza dei motivi, non sono nuove ma scelte fra quelle comunemente accettate. I motivi stessi sono poi riprodotti in fine al volumetto. La compilazione è breve ed accurata. Per chi, invece della riduzione del Kleinmichel, possedesse quella più difficile del Klindworth, l'A. ha esposto una tavola comparativa delle pagine d'ambedue.

Dopo tutto, la vagnerologia, passata in mano de' compilatori di coteste guide, è spesso roba da avvisi di quarta pagina. Che il povero Wagner li perdoni e che Dio guardi autori e lettori dagli assalti epilettici. L. T.

Varie.

F. PARISINI e E. COLOMBANI, *Catalogo descrittivo degli autografi e ritratti di musicisti* lasciati alla R. Accademia filarmonica di Bologna dall'Ab. Dott. Masseangelo Masseangeli (Bologna, 1896. Regia tipografia).

Il paziente ed infaticabile raccoglitore Masseangelo Masseangeli fin dal 1872 avea deliberato di far conoscere al pubblico la sua raccolta di autografi musicali per mezzo di una pubblicazione che ne riproducesse in *fac-simile* i più importanti e li illustrasse tutti con opportune note. Colto da una malattia che lo rese impotente al lavoro, non potè condurre a termine il suo divisamento e con codicillo (1877) apposto ad un suo testamento fatto nel 1875 dispose che la sua collezione venisse depositata all'Archivio dell'Accademia Filarmonica di Bologna. Il presidente Parisini, nel 1881, con l'approvazione degli accademici, stimando interpretare un desiderio del morto abate, deliberò la pubblicazione di un catalogo che illustrasse convenientemente la raccolta. La pubblicazione fu cominciata, ma interrotta sotto la presidenza Albini, venne ripresa solo ora, presidente il Torchi, ed in questi giorni appunto condotta a termine per opera del maestro E. Colombani.

Il catalogo, corredato di molte note, delle quali parecchie forse superflue, non rappresenta che una parte della collezione Masseangeli. Quella cioè degli autografi di maestri di musica, cantanti e suonatori.

Rimarrebbero altre 5 categorie delle quali non sarà pubblicato il catalogo. Ecco quali sono: Scrittori di cose musicali o affini alla musica. — Fabbricatori di strumenti. — Coreografi e ballerini. — Editori di musica ed impresari. — Autori ed attori comici, drammatici, tragici. G. B.

S. URSINI SCUDERI, *Musicometro e Tavola musicometrica.*

Confessiamo che di questa tavola a base di calcoli geometrici e matematici non abbiamo capito nulla. L'*euritmia*, i *rapporti di equidistanza*, l'*organo antropologico*, la *funzione sociologica*, l'*elissi*, il *pleonasmo*, il *rapporto soppresso* ed *amorfo*, il tutto condensato in una breve tavola, ci ha lasciati indifferenti. G. T.

La Musique de chambre **(année 1895). Séances musicales données dans les Salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cᵒ (Paris. Salons Pleyel, Wolff et Cᵒ).**

Duecento e un concerto! E fra i molti con programma simile ad una frittura mista, frittura indigesta, amiamo ricordare, come inspirati a sano criterio artistico, i quattro dati dalla *Fondation Beethoven*, consacrati agli ultimi quartetti e alle grandi sonate, tre altri (esecutori signorina V. Barrière e M. P. Monteux), esclusivamente alle Sonate per violino e piano del maestro, due alle opere di Brahms; infine l'esecuzione integra del *Rheingold* (canto e due pianoforti) nella traduzione di Alfredo Ernst.

La raccolta è preceduta da una prefazione di Oscar Comettant e da uno studio analitico di M. Eymieu. E.

Annuaire du Conservatoire royal de musique de Bruxelles **. 18ᵉ et 19ᵉ ann. (Bruxelles).**

Oltre alle solite indicazioni statistiche e didattiche ed ai programmi dei concorsi e dei concerti ed alle istruzioni regolamèntari, abbiamo in quest'annuario buona parte del *Catalogo descrittivo ed analitico del Museo strumentale del Conservatorio*, e cioè dal N° 1149 al 1321. Il volume è ornato di due ritratti. G. B.

RADECKE ERNST, Robert Kahn **(Leipzig. F. E. C. Leuckart).**

Piccola *brochure* di 24 pagine nella quale sono esaminate e studiate le diverse composizioni del giovane autore tedesco. Di esse è dato anche l'elenco completo. Non trattasi però che di una pubblicazione ad uso d'*annuncio*. G. T.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1895 **. Zweiter Jahrgang. Herausg. von E. Vogel (Leipzig. C. F. Peters). In-8°.**

Dalla notizia introduttiva che apre il libro conosciamo che la biblioteca fu visitata nel suo secondo anno di vita da 4042 persone, le quali consultarono 7466 opere, e cioè 4529 opere teoriche e 2937 opere pratiche. Essendo rimasta aperta la sala di lettura per 268 giorni, se ne deduce, ch'essa fu frequentata in media da 15 persone il giorno. Fra le opere teoriche furono maggiormente richieste le Biografie dei grandi compositori, le storie generali della musica e particolarmente quella di Ambros ed i compendi di Dommer e Prosniz; infine i trattati di strumentazione di Berlioz e Hofmann.

Fra le opere pratiche le più frequenti richieste furono per le sinfonie di Mozart, di Beethoven e di Brahms. Oltre i soliti elenchi assai particolareggiati e divisi in categorie, questo volume contiene i seguenti studi: I. CRYSANDER, *Die originalstimmen zu Händel's Messias;* I. COMBARIEU, *L'influence de la musique allemande sur la musique française;* R. v. LILIENCRON, *Die Zukunft der evangelischen Chorgesanges;* E. VOGEL, *Der erste mit beweglichen Metalltypen hergestellte Notendruck für Figuralmusik.* G. B.

MAX HESSE, ***Deutscher Musiker-kalender*** **(Leipzig. Max Hesse).**

Per far conoscere l'utilità di questo libriccino, piccolo di mole e denso di pagine, basterà riportare alcune indicazioni del contenuto: precedono i ritratti di Busoni, di Humperdinck e di Hans Sitt, illustrati da una nota biografica di H. Goui. Poi vi è un centinaio di pagine bianche intestate e preparate per le annotazioni degli indirizzi, delle ore di studio, della musica, ecc. Segue il raffronto fra le monete dei diversi Stati, la tavola dei regnanti, e la relazione dei concerti di Germania dal giugno 94 al giugno 95 fatta dal Riemann.

In una seconda parte abbiamo la lista dei giornali musicali di tutta Europa, col nome dei loro direttori ed editori, poi quella degli editori di musica, e finalmente, la parte più importante, l'elenco di tutti i teatri, istituti e scuole musicali, coi nomi dei direttori, degli insegnanti, ecc., ecc., la nota dei direttori delle bande militari, degli organisti, ecc., ecc.

È un bel volumetto utile e pratico. G. B.

REINECKE CARL, ***Rathschläge und Winke für die musikalische Jugend*** **(Leipzig. J. H. Zimmermann).**

Chi non ricorda le *Musikalische Haus-und Lebensregeln* di Roberto Schumann? Dei consigli del Reinecke alcuni son d'utilità tecnica; altri d'indole morale artistica non li diremo nè nuovi nè superflui: i professionisti d'arte però si guarderanno bene dal metterli in pratica!

Notiamo per incidenza che il Reinecke si dimostra fautore per i termini musicali italiani. E.

NOTIZIE

—

Istituti musicali.

*** **Palermo.** — *R. Conservatorio di Musica.* I saggi annuali si sono chiusi felicemente. In essi emersero gli allievi di composizione *Sanfilippo Oreste* e *Morgani Giuseppe*; il primo presentatosi con un'*Aria* e *Zingaresca* per violini, bassi e pf. — il secondo con una *Cantata* per soli, coro ed orchestra, dal titolo: *Il convegno degli spiriti.*

Si distinsero ancora gli allievi della scuola di pianoforte: Messina-Averna Salvatore, che eseguì i seguenti pezzi:

a) Beethoven, Adagio della *Sonata* in *Re*, Op. 10, N. 3;

b) Scarlatti, *Sonata* in *La magg.* (Presto);

c) Thalberg, *Studio* in *Mi magg.* (Presto);

e Natale Gustavo (giovanetto di anni 13), che si produsse col *Concerto* in *Re min.* con accompagnamento di orchestra, di Mozart.

*** **Parma.** — *R. Conservatorio di musica.* In seguito a concorso, vennero nominati, con R. Decreto 19 marzo 1895, Professori delle classi di:

Arpa, signorina Rua Pia Ines,
Pianoforte complementare, sig. Ravazzoni Alfredo.

La *Società dei Concerti del R. Conservatorio di musica* ha dato i primi 4 Concerti del 2° anno sociale (1895-96): il 27 marzo (con programma esclusivamente dedicato a Beethoven); il 20 aprile; il 4 maggio (col concorso della sig.a Marchesa Paveri-Fontana, sopranista, e della signorina Rua Pia Ines, arpista); il 20 maggio (col concorso della signorina De Prosperi Olga, violinista).

Essendo, pel nuovo Statuto del Conservatorio, soppressi i Saggi scolastici, il Direttore ha facoltà di presentare, nei Concerti della Società, gli alunni provetti. Infatti, nel 1° Concerto, il *Quartetto N. 4 dell'Op. 18* venne eseguito dagli alunni Fornaciari Ennio, Bisotti Angelo, Corsi Mario, Nastrucci Ugo. Nel 2°, l'alunno violinista Segrè Marco suonò il 1° tempo del *Concerto in Si min.* di Saint-Säens. Nel 3°, l'alunno violoncellista Nastrucci Ugo suonò la *Romanza*, op. 5, e la *Tarantella*, op. 33, di Popper.

Dell'orchestra sociale fan parte i professori e gli alunni del Conservatorio.

Col 1° luglio cominciano gli esami di conferma, di promozione e di licenza.

… Tschaikowsky . a) *Ouverture miniature* (per violini, viole, legni, corni e triangolo) dalla *Suite* tratta dal ballo *Casse Noisette.*
b) *Danse arabe* (per archi, legni e tamburo) dalla *Suite* tratta dal ballo *Casse Noisette.*
c) *Marche miniature* (dalla *Suite* N. 2, op. 43) (per violini, flauti, ottavino, oboi, clarinetti, triangolo e sistro).

Parte Seconda.

. Wagner . . . . *Prologo* nell'opera *Il Crepuscolo degli Dei.*

(Le parti vocali del *Prologo* furono affidate alle signore Gianna Francescatti-aganini (che già eseguì detta parte al teatro Regio di Torino), Elvira Ceresoli, ·aria Mori e signor Giuseppe Borgatti, che gentilmente si prestarono).

Tutti i pezzi si eseguirono per la prima volta.

II. — Parte Prima.

L. van Beethoven. *Sinfonia* in *Do maggiore,* N. 1, op. 21 (Adagio molto - Allegro con brio - Andante cantabile con moto - Minuetto - Allegro molto e vivace - Finale - Adagio, allegro molto e vivace).

Grieg . . . . **Holberk* - *Suite* stile antico, op. 40: *a)* Preludio, *b)* Gavotta, *c)* Aria, *d)* Rigodon.

Parte Seconda.

Brahms . . . . . . **Ouverture tragique,* op. 81.

Wagner . . . . . *Prologo* nell'opera *Il Crepuscolo degli Dei.*

(Le parti vocali del *Prologo* furono affidate alle signore Gianna Francescatti-·ganini, Elvira Ceresoli, Maria Mori e signor Giuseppe Borgatti, che gentil-·nte si prestarono).

I pezzi segnati con * si eseguirono per la prima volta.

III. — Parte Prima.

F. Schubert . . . *Sinfonia* in *Do maggiore* (Prima esecuzione) (Andante, allegro ma non troppo - Andante con moto - Scherzo, allegro vivace - Finale, allegro vivace).

a) L. Mancinelli. *Andante-Barcarola* (per archi e arpa) dagli *Intermessi Sinfonici* « *Cleopatra* » di P. Cossa.

b) Girard . . . . *Sarabanda* (per archi).

Parte Seconda.

C. Saint-Saëns . *Danse macabre* (Poema sinfonico).

Wagner . . . . . *Prologo* nell'opera *Il Crepuscolo degli Dei.*

(Le parti vocali del *Prologo* vennero affidate alle signore Gianna Francescatti-·ganini, Elvira Ceresoli, Maria Mori e signor Giuseppe Borgatti, che gentil-·nte si prestarono).

IV. — Parte Prima.

1. Haydn . . . . . *Sinfonia* in *Re maggiore* (N. 4) (Adagio presto - Andante - Minuetto - Allegretto - Finale vivace).
2. *a*) Trucco . . *Piccola Suite* in *Si bemolle* (Rêverie - Minuetto - Scherzino - Arietta svedese - Gavotta).
   b) Ponchielli. *Marcia funebre* nell'opera *Marion Delorme.*

Parte Seconda.

3. Wagner . . . . *Preludio* dell'opera *Parsifal.*
4. » . . . . *Vita della foresta* (dall'opera *Sigfrido*).
5. Verdi . . . . . *Ouverture* dell'opera *I Vespri Siciliani.*

*** A Bologna (Società del Quartetto), diretti da Martucci, ebbero luogo, il 3 e il 22 maggio, 2 concerti orchestrali di cui diamo qui i programmi:

I. Beethoven. — 1. *Ouverture* « *L'Inaugurazione della casa* ». Op. 124.
» — 2. 7ª *Sinfonia*, Op. 92, in *La maggiore*:
a) Poco sostenuto, Vivace; *b*) Allegretto; *c*) Presto; *d*) Allegro con brio.
» — 3. a) *Adagio*, b) *Allegretto*, dal *Prometeo*, Op. 43.
» — 4. *Ouverture* « *Eleonora* », Op. 72, N. 3.

II. Wagner. — 1. *Preludio* dell'atto 3° dei *Maestri Cantori.*
» — 2. Scena ultima del *Sigfrido* (Brunilde e Sigfrido).
» — 3. Introduzione e scena 1ª del 3° atto di *Tristano ed Isolda.*
» — 4. *Preludio* del *Parsifal.*
» — 5. *Ouverture* del *Tannhäuser.*

Le parti vocali furono affidate alla signora L. de Ehrenstein (soprano) e signor G. Borgatti (tenore).

*** Alla Società del Quartetto di Milano il compositore Saint-Saëns eseguì questi suoi lavori:

Suonata per pianoforte e violino, Op. 75.
Trio in *Mi minore*, Op. 92.
Quartetto in *Si bemolle*, Op. 41.
Oltre a quattro pezzi per pianoforte e una *berceuse* per organo.

*** *Doña Flor*, opera di Van Westerhout, fu rappresentata a Napoli il 12 maggio.

*** All'*Opera* di Berlino, il 28 maggio, *Ingo*, di Filippo Kuffer di Liegi.

*** La Cappella del Santo in Padova, in occasione delle annuali feste di S. Antonio, ha eseguito per la prima volta un *Magnificat* a 4 voci di P. Piel, *Si quaeris* a 4 voci di G. Gallignani, *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* ed *Agnus Dei* dalla *Missa II Salve Regina* di I. G. E. Stehle, un *Credo* a 4 voci di E. Bossi ed un *Offertorio* pure a 4 voci di Salvatore Gallotti, direttore della Cappella metropolitana milanese. Tanto la composizione del maestro Gallignani, come quella del m° Gallotti vennero dettate espressamente per la Cappella Antoniana.

*** A Vienna nel marzo scorso fu eseguita la nuova opera di Carlo Goldmark: *Il grillo del focolare.*

*** All'Opera di Berlino, *Frauenlob*, opera applaudita di Reinhold Becker.

*** Lo scorso aprile, al teatro di Monte Carlo fu eseguita per la prima volta *Ghiselle*, opera in 4 atti di Cesare Franck, che l'aveva composta fin dall'89.

*** A Weimar, *L'Uomo e il Mare*, testo di Wolzagen, musica di Hans Sommer.

*** Si annuncia che Antonio Dvôrak, il famoso compositore tzeco, ha ultimato due nuovi quartetti per archi, e tre poemi sinfonici: *La Strega del messodì*, *L'Uomo delle acque*, *La Spola d'Oro*.

*** Il compositore tedesco Augusto Bungert ha terminato una tetralogia lirica: *Ulisse*, sulla trama dell'*Odissea*; la prima parte, intitolata *Penelope*, verrà rappresentata il prossimo ottobre all'Opera Reale di Dresda.

*** Humperdinck ha terminato la musica di scena per un dramma di L. Rosmer: *I figli regali.*

*** Da **Parigi.** — La dernière nouveauté donnée aux Concerts de l'Opéra, a été l'*Ouverture dramatique* de M. Eugène Mestres, écrite pour servir de préface instrumentale à une pièce révolutionnaire, et dans laquelle on trouve, après une sorte d'idylle, tout « l'attirail pittoresque des brutalités populaires et militaires »; exécutée sous la direction de l'auteur, cette œuvre a été bien accueillie. Signalons la reprise de quelques œuvres de jeunesse: le *Saint-Georges* de Paul Vidal, le *Requiem* d'Alfred Bruneau et la *Symphonie en* mi *bémol*, composée par Saint-Saëns à l'âge de dix-sept ans. L'illustre auteur de *Samson et Dalila* a été récemment fêté avec enthousiasme à la Salle Pleyel, à l'occasion du 50e anniversaire de son premier concert. — Deux œuvres dramatiques importantes et honorables, *Hellé* d'A. Duvernoy (opéra) et *le Chevalier d'Harmental* d'A. Messager (opéra-comique) ont quitté l'affiche, provisoirement au moins, après une quinzaine de représentations. Pendant que nos deux grandes scènes lyriques reprenaient, un peu péniblement, de vieux ouvrages, MM. Guilmant et Widor ont donné, au Trocadéro, de très brillants concerts. La *Saison* musicale est finie. Faute de mieux, je mentionnerai le résultat des Concours ouverts par la Société des Compositeurs de musique: 1° une Sonate pour piano et violon; premier prix, M. Jules Wiernsberger; deuxième prix, M. Aymé Kunc — 2° une Symphonie pour piano et orchestre: prix unique, M. Henry Lutz. Le prix pour quatuor vocal (soprano, contralto, ténor et basse avec harpe) n'a pu être décerné. J. C.

Concorsi.

*** In seguito al concorso di saggio per il premio di Roma, indetto dal Conservatorio di Parigi, sono stati ammessi a prender parte al concorso definitivo: 1° Max d'Olonne, allievo di Massenet; 2° Schmidt, allievo di Massenet; 3° D'Ivry, allievo di Dubois; 4° Charles Levadé, allievo di Massenet; 5° Jules Moquet, allievo di Dubois; 6° Halphen, allievo di Massenet.

*** La *Scuola di musica religiosa* di Parigi, che ha per suo organo ufficiale il periodico *La Tribune de St.-Gervais*, in un nuovo concorso indetto per la composizione di un *Sanctus* a 5 voci, in istile polifonico, all'unanimità assegnava il primo premio unicamente a quello che portava il motto: *Pour l'art de Pa-*

lestrina, di cui è autore il maestro Tebaldini. Il *Sanctus* premiato, come già il *Kyrie*, fa parte della *Messa di S. Antonio*, composta ed eseguita l'anno scorso per l'occasione del VII centenario.

Wagneriana.

⁂ Il 22 maggio ricorre a Mannheim (Baviera) il venticinquesimo anno della fondazione della Società « Riccardo Wagner ». In tale occasione la detta Società ha votato in una delle sue ultime riunioni la somma di trecento marchi, per rendere possibile ai dilettanti poveri di recarsi alle rappresentazioni di Bayreuth.

⁂ Al Magistrato di Berlino è pervenuta da un mecenate delle arti la somma di 5000 marchi, quale inizio di un fondo che deve servire alla erezione di un *ricordo* a Riccardo Wagner in Berlino.

⁂ Ecco la distribuzione delle parti per le prossime rappresentazioni dell'*Anello del Nibelungo* a Bayreuth: *Brunnhilde*, signore Lilli Lehmann-Kalisch e Gulbranson (di Cristiania); *Sieglinde*, signora Sucher; *Fricka*, signora Brema; *Erda* e *Waltrande*, signora Schumann-Heink; *Gutruna*, signora Reusse-Belge; *Freia*, signora Weed; le *Figlie del Reno*, signorine von Artner, Fremstad ed altra da designarsi; *Siegfried*, signori Burgstaller, Gruning e Leidel; *Mime*, signor Brauer; *Wotan*, sig. Perron; *Loge*, sig. Vogl; *Alberico*, sig. Friedrichs; *Hagen*, sig. Grengg; *Sigmund*, sig. Gerrhauser; *Fafner*, sig. Elmblad; *Fasolt*, sig. Wachter; *Gunther*, sig. Geoss; *Donner*, sig. Bachmann; *Hunding*, signori Elmblad e Wachter; *Froh*, sig. Burgstaller.

Nuove Pubblicazioni.

⁂ Teodoro Radoux, direttore del Conservatorio di Liegi, ha pubblicato il catalogo del Museo Grétry, da lui fondato nel 1882, e più tardi offerto alla città natale del compositore.

⁂ Il maestro Giovanni Tebaldini ha consegnato per la pubblicazione all'editore Schwann di Düsseldorf, una nuova *Missa Conventualis in onore di S. Francesco d'Assisi*, a 4 voci dispari ed organo, che verrà eseguita per la prima volta dal Coro della Cattedrale di S. Gallo in Isvizzera nel prossimo mese di agosto. Detto coro si compone di cento voci ed è diretto dal chiaro maestro ed organista I. G. Eduard Stehle, al quale la nuova Messa del Tebaldini è dedicata.

⁂ La casa Ricordi inizierà col dicembre prossimo la pubblicazione di tutte le opere di Giuseppe Verdi in edizione speciale di 27 volumi, in ordine cronologico, destinata unicamente ai sottoscrittori.

Varie.

⁂ Si è costituito a Bruxelles un comitato al fine di erigere un monumento al celebre violinista Vieuxtemps.

⁂ Il 30 maggio scorso, al Residenztheater di Monaco si eseguì l'opera *Don Giovanni* di Mozart colla *scena elettrica mobile*, invenzione tecnica del professore Lautenschloeger, attuata per la prima volta.

⁂ Il Comitato per l'erezione di un monumento alla memoria di Gounod ha nominato presidente, all'unanimità, il signor Reyer, in sostituzione d'Ambroise Thomas; vice-presidenti i signori Massenet e Gérôme.

La sottoscrizione supera già la somma di 100.000 franchi.

⁂ L'illustre Gevaert tenne al Conservatorio di Bruxelles una conferenza sulla musica nell'antichità, dando notizia anche degli strumenti che V. Mahillon ricostrusse dopo lunghe ricerche nei musei di Roma, di Napoli e di Pompei.

⁂ Il manoscritto d'una *ouverture* a 4 mani di Franz Schubert, affatto sconosciuta finora, fu trovato ed acquistato dal viennese Nicola Dumba, che possiede già molti manoscritti dell'illustre compositore. Questa *ouverture* sarà probabilmente compresa nella grande edizione completa di Schubert, che già da varî anni la casa Breitkopf ed Haertel di Lipsia sta pubblicando.

⁂ L'imperatore Francesco Giuseppe conferì a Giovanni Brahms la decorazione « per le arti e le scienze », che è la maggiore ricompensa esclusivamente riservata alle sommità della scienza e dell'arte che possa accordare l'imperatore; ed è raramente accordata: Brahms è il primo musicista che ne sia insignito.

Necrologie.

⁂ A Francoforte sul Meno il 21 maggio moriva Clara Schumann, nata a Lipsia il 13 settembre 1819.

⁂ A Bergamo, il 30 aprile, il maestro Antonio Cagnoni, nato in Godiasco, presso Voghera, nel 1828.

⁂ A Para, nel Brasile, il 19 maggio il compositore Carlo Gomes, ch'era nato a Campiñas l'11 luglio 1839.

⁂ A Brema lo scorso marzo, all'età di 75 anni, il maestro Reinthaler, compositore, organista e direttore d'orchestra, nato ad Erfurt il 13 ottobre 1822.

⁂ Ad Assisi, all'età di 77 anni, il P. Alessandro Borroni, compositore di musica religiosa e direttore della Cappella francescana.

⁂ A Monaco, all'età di 63 anni, il compositore Alessandro Ritter, che aveva sposato una nipote di R. Wagner. Scrisse alcune opere, musica da camera e molti *lieder*.

⁂ All'Aja, Guglielmo Federico Gerardo Nicolaï, direttore del Conservatorio di quella città, nato a Leyda il 20 nov. 1829.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 12, 13, 15, 16, 17, 20, 22, 23. — A. Pierrottet, *Camillo Sivori.*

N. 16. — M. Mazzoldi, *Thomas e « Mignon ».*

N. 18. — G. Gabardi, *Una conferenza di Panzacchi sulla musica.*

N. 19. — C. Lozzi, *Michele Bolaffi, musicista e poeta.* — G. Tebaldini, *Antonio Cagnoni.*

N. 22. — G. Tebaldini, *Organaria* (un po' di statistica).

N. 23. — E. Pirani, *Clara Schumann* (necrologia). — R. Barbiera, *L'umorismo nella musica ed il maestro A. Cagnoni.*

N. 24. — L. Parodi, *Teodoro Dubois.*

Il Pensiero italiano (Milano).

Maggio. — T. Concari, *Un dramma musicale di P. Metastasio* (Siroe).

Fasc. 63. — Villanis, *Come si sente e come si dovrebbe sentire la musica.*

La Cronaca Musicale (Pesaro).

Anno I. N. 1. — *Due lettere inedite di Donizzetti ad A. Lanari, 11 luglio e 22 agosto 1833.* — Dall'Olio, *Per la melodia.* - *« La Bohème » di Giacomo Puccini.*

N. 2. — *Commemorazione Rossiniana. - Il Concerto. - La Messa solenne. - Zanetto.* — *Due lettere di G. Pacini, 17 e 25 ottobre 1864.*

N. 3. — A. Bonaventura, *L'errore di Wagner* [Che è poi invece l'errore del sig. Bonaventura di apprezzare in Wagner solamente il musicista]. — G. Albini, *Libretti, « Chatterton » ed altri.* — I. Piazza, *Il flauto Giorgi.*

N. 4. — Panzacchi, *Musica incipriata* [Sunto di una sua conferenza]. — T. M., *I dilettanti della critica.*

La Nuova Musica (Firenze).

N. 1. — R. Gandolfi, *Marco da Gagliano.*

N. 2. — G. Gasperini, *Riflessioni sullo studio della composizione in Italia.*

N. 3. — C. Cordara, *La creazione delle intelligenze.* — C. Ponsicchi, *Organaria.*

N. 4. — E. Del Valle de Paz, *La teorica degli abbellimenti.* — G. Senigaglia, *Libretti e librettisti.*

N. 5. — N. D'Arienzo, *Catene artistiche.* — Del Valle de Paz, *La teorica degli abbellimenti* [Cont.]. — G. Senigaglia, *Libretti e librettisti* [Cont.].

Musica sacra (Milano).

N. 4, 15 aprile. — *I vescovi ed il Regolamento.* — *La restaurazione della musica sacra in Francia.* — P. Borroni, *Donde debba cominciare la formazione d'un buon coro. Criterî per la scelta dei soprani e contralti.*

N. 5, 15 maggio. — *I vescovi ed il Regolamento.* — *La restaurazione della musica sacra in Francia.* — *I voti del congresso di Rodez.* — *Sotto qual punto di vista debba essere promossa la restaurazione della musica liturgica.* — *Del trattamento e della conservazione di un organo.*

Nuova Antologia (Roma).

16 maggio. — I. Valetta, *Rassegna musicale.* - *I concerti.* - *La questione della musica sacra e il Tebaldini.* — A. Cagnoni, *I musicisti* prix de Rome *alla Villa Medici.*

Roma letteraria (Roma).

25 maggio. — Evelyn, *Beethoven nella intimità.*

FRANCESI

Bulletin de la Société des Humanistes français.

N. 10 de ce Bulletin. — Compte-rendu de la Séance de latin tenue à la Sorbonne le 15 avril et où M. Jules Combarieu a communiqué, en les analysant au point de vue philologique, paléographique et musical, les photographies de six pages d'un manuscrit *inédit* de Virgile (Florence, *Laurentienne*, fonds Ashburnam, n° 4, XI° siècle), où 44 vers de l'*Enéide* sont notés en musique. Cette notation, composée de neumes-accents, est intéressante en particulier à cause des notes liquescentes (petites notes intercalées entre deux consonnes) qui donnent des indications utiles sur la manière dont le latin était prononcé autrefois. Malheureusement, on ne pourrait chanter aujourd'hui les mélodies dont ces 44 vers sont accompagnés; il faudrait avoir la traduction de ces neumes dans des manuscrits guidoniens; peut-être la trouvera-t-on un jour.

Gazette musicale de la Suisse Romande (Genève).

N. 5 e 6. — B. Scholz, *Saint-François, oratorio d'E. Tinel* [Analisi].

N. 7. — M. Lussy, *Chabanon précurseur de Hanslick* [Trova i principî di Hanslick già enunciati in un libro di Chabanon pubblicato nel secolo scorso].

La Lecture illustrée (Paris).

25 mai. — J. Vernay, *Les directeurs du Conservatoire* [Illustré de reproductions photographiques].

La Nature (Paris).

23 mai. — Ch. E. Guillaume, *Vibrations tournantes des cordes.*

La Critique (Paris).

20 avril. — E. De Solenière, *Musique sacrée.*

20 mai. — Idem, *L'idéal dans la musique.*

L'Art moderne (Bruxelles).

15 mars. — Gevaert, *La grande messe de J. S. Bach.*

La Fédération artistique (Bruxelles).

8 mars. — *La musique à Bruxelles. Bibliographie musicale.* — Willi Crotto, *Notes sur les instruments de musique* [Suite].

15 mars. — A. van Ryn, *Thaïs.*

29 mars. — Idem, « *La Vivandière* », *opéra-comique en trois actes.*

5 avril. — A. V. R., *Encore le cadeau monumental, ou le théâtre pour chefs-d'œuvre.* — Willy Crotto, *Notes sur les instruments de musique* [Suite].

26 avril. — P. D'Acosta, *Essai de philologie musicale.*

10 mai. — A. Van Ryn, *La musique dramatique belge.*

17 mai. — Willy Crotto, *Notes sur les instruments de musique* [Suite].

31 mai. — A. Van Ryn, *Le chauvinisme belge en matière musicale.* — Willy Crotto, *Notes sur les instruments de musique* [Suite].

La Revue Blanche (Paris).

15 mars. — H. Gauthier-Villars, *Bayreuth et l'homosexualité* [Risposta all'articolo di O. Panizza nel giornale « Die Gesellschaft », XI Jahrg., Heft. 1].

La Revue Mame (Paris).

19 avril. — P. Gabillard, *La statue de Chopin.*

La Société nouvelle (Bruxelles).

Mars. — Will, *L'harmonie. A propos d'* « *Imogène* » *d'E. Picard.* — H. Maubel, *Guillaume Leken.*

Avril. — H. Maubel, *Préface à la musique de piano de Schumann.*

La Voix parlée et chantée (Paris).

Mars. — A. Guillemin, *Essai sur la phonation* [Seguito]. — Beztchinsky, *La musique comme moyen thérapeutique.*

Avril. — G. Larrumet, *La direction du Conservatoire.* — *Doit-on réformer le Conservatoire?* [A proposito dell'inchiesta del *Figaro*, riporta le risposte di Gailhard, di Claretie e del baritono Faure]. — Guillemin, *Essai sur la phonation* [Seguito].

Mai. — Idem, *Essai sur la phonation* [Seguito]. — Lepine, *Sur le traitement du hoquet par la traction de la langue.*

Le Guide musical (Bruxelles).

N. 11. — M. Brenet, *Le lieu de naissance de Georges Muffat* [L'A. cita il seguente documento, tolto da carte inedite di Sébastien de Brossard, vissuto a Strasbourg dal 1687 al 1698 in qualità di vicario del gran coro: « Il estoit né à Sclestadt (Schelestadt), en Alsace, d'un père savoyard, et il fut quelque temps organiste du grand chœur de Strasbourg à Molsheim »]. — *Portraits contemporains: E. Humperdinck.* — A. Wilford, *Le drame lyrique parlé et son avenir en théâtre.*

N. 12, 13. — P. Bездri, « *Christus* », *symphonie mystique par St. Samuel* [Analisi tematica].

N. 12. — M. Rémy, *Un Siegfried bourgeois* [Confronto fra il *Crepuscolo degli Dei* di R. Wagner e il dramma di Ibsen *I guerrieri* a Helgland].

N. 14. — Lefevre-Lelong, *« La vie du Poète » de Gustave Charpentier.*

N. 15, 16. — M. Kufferath, *La musique moderne.*

N. 15. — G. Servières, *Le « Requiem » de M. Alfred Bruneau.*

N. 16. — M. Brenet, *R. Wagner et le « Stabat Mater » de Palestrina.*

N. 17. — Fr. Choisy, *Les instruments préhistoriques scandinaves, les « Lurs ».*

N. 18. — H. Imbert, *« Hellé », opéra de M. Alphonse Duvernoy.* — G. Servières, *« Ghiselle », de César Franck.*

N. 19, 20. — H. Fierens-Gevaert, *Bach et Hændel.*

N. 21. — M. Kufferath, *Clara Schumann.* — H. Maubel, *Les trois joueurs d'orchestre* [Profilo artistico dei direttori Levi, Mottl, Richter].

N. 22, 23-24. — H. Imbert, *Alexis de Castillon.*

N. 22. — *Les nuances dans la musique de Bach: Lettre de M. Camille Saint-Saëns* [L'illustre musicista francese crede ugualmente erroneo l'esagerare nel colorito come il non darne affatto; per le fughe, in cui predomina la forma, è di rigore la massima sobrietà, ma nei preludî l'espressione d'un sentimento o d'un carattere è troppo evidente perchè il colorito non venga ad apportarvi il suo concorso. In riguardo al senso da darsi ai pezzi, lo si trova raffrontando le forme con quelle delle cantate, dove si è guidati dal senso delle parole].

N. 23. — M. Rémy, *Le 73me festival Rhénan.*

Le Magasin Pittoresque (Paris).

15 mars. — Linden, *Ambroise Thomas.*

Le Ménestrel (Paris).

N. 11-13. — J. Tiersot, *Musique antique* [Cont. e fine]. A proposito delle nuove scoperte di Delfo. — A. Pougin, *L'orchestre de Lully* [Cont. e fine].

N. 14. — J. Tiersot, *La danse grecque antique, d'après la thèse de doctorat en lettres de M. Maurice Emmanuel.*

N. 14-16, 20-22. — Paul D'Estrée, *Musique et prisons* [Non è uno studio di antropologia criminale, come potrebbe sembrare; è una geniale *causerie* storico-letteraria sul come la musica penetrò nelle prigioni sì regali che militari, o politiche].

N. 15-16. — J. Tiersot, *Une œuvre contestée de Palestrina et ses deux Messes de l'Homme armé* [L'opera contestata di cui parla specialmente l'A. è la serie dei 27 Responsori].

N. 17. — *Musique antique* [Una lettera di Teod. Reinach con risposta di J. Tiersot su questioni di notazione moderna di musica greca].

N. 18, 20-23. — A. Pougin, *La première Salle Favart et l'Opéra-Comique* [3a parte].

N. 18-20. — Camille Le Senne, *La musique et le théâtre au Salon de Champ-de-Mars* [Rivista critica del *Salon* per le opere che più o meno direttamente traggono ispirazione da argomenti musicali].

N. 21-23. — Idem, *Idem, idem, au Salon des Champs-Élisées* [Idem come sopra per questo *Salon*].

Ouest Artiste (Nantes).

14, 21, 28 mars, 18 avril. — E. Destranges, *L'œuvre lyrique de César Frank.*

4 avril. — Idem, *Le « Requiem » d'A. Bruneau.*

11-18 avril. — L. De Romain, *Coup d'œil sur l'état actuel de la musique.*

Revue critique d'histoire et de littérature (Paris).

1er juin. — J. Combarieu ci dà una lunga recensione della *Paléographie musicale des Bénédictins de Solesmes.*

Revue des Deux Mondes (Paris).

15 mars. — C. Bellaigue, *Les origines italiennes de l' « Orphée » de Gluck* [Riattacca Gluck ai grandi artisti greco-latini, ai maestri del rinascimento italiano, e fa un curioso raffronto fra l'opera del 600 e specialmente l'*Orfeo* di Monteverde ed il capolavoro di Gluck].

15 avril. — Idem, *Les concerts de l'Opéra* [Parla dei lavori dei giovani eseguiti nell'anno].

Idem, *« Hellé » à l'Opéra. « Le Chevalier d'Harmental » à l'Opéra Comique.*

1er mai. — Idem, *La musique au point de vue sociologique.*

Revue des Revues (Paris).

15 mai. — L. E. Serre et M. De Nevers, *La vie musicale à Paris.*

Revue Encyclopédique (Paris).

21 mars. — A. Ernst, *La reprise de l' « Orphée » de Gluck à l'Opéra-Com.*

23 mai. — Idem, *La vie musicale.*

Revue pour les Jeunes Filles (Paris).

20 mars. — H. Lovoix, *Notes d'un musicien. « La Favorite ». A. Thomas. Les concerts. « Orphée » de Gluck.*

Revue Socialiste (Paris).

Mars. — H. Holleville, *Critique musicale. « La Jacquerie » de E. Lalo. Reprise de la « Favorite ». La mort d'A. Thomas.*

Mai. — Idem, *Critique musicale. « Hellé ». « Horphée ».*

SPAGNUOLI

Ilustracion Musical Hispano-Americana (Barcelona).

15 marzo. — F. Pedrell, *La coleccion de Madrigales de Juan Brudieu.* — G. Rodriguez, *Noticia de la obra Hisp. Schola. Musica Sacra.*

30 marzo. — G. Rodriguez, *Idem.*

15 abril. — A. Bonaventura, *Jaime Puccini* [Notizia biografica]. — B. M., *Historia del arte lirico-español.*

30 abril, 15 mayo. — G. Rodriguez, *Noticia de la obra Hisp. Schola. Musica Sacra.*

30 mayo. — F. P., *Juan Tebaldini* [Biografia].

TEDESCHI

Musica Sacra (Regensburg).

N. 1. — Contiene un articolo introduttivo per l'anno nuovo di F. X. Haberl: *Sempre avanti! — immer vorwärts!* — ed un articolo entusiasta ed enfatico del Dr. Ant. Walter: *Nunquam retrorsum! — niemals rückwärts!*

Nei nn. 2 e segg. F. X. H. parla di varie nuove pubblicazioni di musica sacra degne di nota, fra cui la *Missa patriarchalis* del nostro Perosi di Venezia. Nel n. 2 poi il periodico si scaglia acremente contro lo scritto « scandaloso » di un certo Isidoro Mayrhofer: *Sulle condizioni di una salutare riforma della musica ecclesiastica.*

N. 3. — F. X. H. trova che « un grande inciampo alla riforma della musica ecclesiastica » sta in tutta quell'altra musica che non è di chiesa e cioè non corale nè palestriniana; vale a dire la drammatica, la musica da concerti, da sala, ecc., che pervade ed attrae l'attenzione ed il gusto del pubblico delle grandi città.

N. 4. — Nella rubrica *Organaria*, F. X. H. parla fra le altre cose dei *7 Orgel-Trio*, su motivi di corale del nostro Oreste Ravanello, chiamandoli una pubblicazione molto commendevole.

N. 5. — L'infaticabile F. X. H. (Franz Zaver Haberl), che, si può dire, compila tutto lui il periodico, parla di nuove edizioni di libri su corali, e di pubblicazioni su corali; ed in un altro articolo tratta del « Canto e Musica nel servizio religioso militare ».

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 6. — Contiene, oltre racconti e poesie e scritti d'attualità, una brevissima biografia di *Ambrogio Thomas*, un resoconto sulla stagione d'opera di Francoforte e la fine dello studio di Richard Wintzer: *Robert Franz und Heinrich Heine.*

N. 7. — Il numero è dedicato quasi tutto a Beethoven, in occasione dell'anniversario della sua morte. Contiene alcune belle fotoincisioni, fra le quali tre ritratti del Maestro ed uno della bellissima Teresa v. Brunswick; fra gli articoli notiamo: *Haydn, Mozart, Beethoven,* di Rodolfo Freiherrn Procházka; *Beethoven als Harmoniker*, in cui Cyrill Kistler studia la straordinaria natura d'armonista di Beethoven, e con un po' di buona volontà studia la parentela tra alcuni motivi di Wagner ed altri di Beethoven; il principio di uno studio del Dr. Haase sulle *Beethovens Klaviervariationen;* un geniale articolo di Wilhelm Mauke su *Die Naturschilderung in Beethovens Pastoralsymphonie,*

N. 8. — Contiene la fine dello studio del Dr. Haase sulle *Beethovens Klaviervariationen*, ed un articolo musicalmente poco interessante sulle Poetesse tedesche.

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 11. — Contiene la fine dell'art. del Dr. Georg Berthenson sulla *Fisiologia nell'insegnamento del canto.*

N. 12-13. — A. Niko, *Das alte geschichtliche Volkslied vom Seeräuber Klaus*

Störtebecker. — Il n. 12 inoltre contiene una particolareggiata recensione di E. Rochlich sul I fascicolo di quest'anno della nostra *Rivista*.

N. 14-15. — Uno studio sulla canzone patriottica in Germania di C. Gerhard.

N. 16-17. — *Letztes Wort über Gesangspädagogik*, replica del Prof. Yourij v. Arnold all'articolo sulla *Fisiologia nell'insegnamento del canto* del Dr. Berthenson, pubblicato nello stesso giornale.

N. 18-19. — Alessandro Wolf scrive un interessante articolo sul modo di unire l'insegnamento dell'armonia all'insegnamento del pianoforte.

N. 20-21. — Si parla della storia dello sviluppo della musica nella città di Milwaukee: contributo regionale di poca importanza.

N. 22-23. — Occorrendo il 32° Congresso della « Allgemeine Deutsche Musikverein » in Lipsia, scrive un apposito articolo Paul Simon; notiamo inoltre: un articolo di Hein. Porges sulle lettere giovanili di H. v. Bülow; Edm. Rochlich parla delle opere inedite di E. Berlioz: *Les Francs-Juges* e *la Nonne sanglante*; infine Hein. Penn parla del monumento a Mozart recentemente inaugurato a Vienna.

INGLESI

Music a Montly Magazine (Chicago).

Febbraio. — Un articolo di W. S. Mathews su *Wagner and the Music of the Future*, studia la questione se la musica avvenire sarà così esclusivamente tematica e se la voce avrà una importanza così relativamente secondaria come nelle opere di Wagner: e la conclusione è negativa. — J. Cuthbert Hadden nell'articolo *Music as Medicine* ci dà molte notizie su questo argomento così caro agli Americani. — *Lowel Mason and the higher art of music in America* è una rivendicazione che Mathews fa della memoria di questo musicista americano della prima metà del secolo, il quale contribuì assai alla cultura ed educazione musicale del suo paese. — *Our mother tongue: a Symposium* è il titolo di un'inchiesta dei principali artisti e maestri di canto americani sulle proprietà e vantaggi della musica vocale nel linguaggio del popolo in cui essa musica vien cantata: molte e di vario senso furono le risposte. — *Enunciation* è un bell'articolo di Karleton Hackett, in cui il chiaro scrittore parla dell'ufficio che nel canto hanno le consonanti.

Marzo. — *Thematic and other significances in Gounod's Faust* è la prima parte di un interessante artic. di E. Irenaeus Stevenson. — Edgar Stillman Kelley in un geniale articoletto, *Ups and Downs of Melody*, discute musicalmente del canto degli uccelli; — e Louis E. Van Norman, in *From Bard to Opera*, principia un bell'articolo di storia della musica vocale inglese. — Continua il *Symposium* del fasc. precedente, e Karleton Hackett tratta della storia dell'opera dialettale in Germania nell'articolo: *Music in the language of the people*.

Aprile. — Continua il *Symposium* del fasc. precedente, ed hanno il seguito e fine gli articoli di S. B. Mathews su *Lowell Mason* e di E. I. Stevenson su *Thematic and other significances in Gounod's Faust*. — *Elizabeth Cumings toglie occasione dalla recente risurrezione dei giuochi olimpici per parlare di *Pindar, the immortal Laureate*. — Termina lo studio di E. Van Norman:

From bard to opera, ed A. A. Stanley tratta della *Music in American Universities*. — Interessantissima poi è la riproduzione della conferenza di Ebenezer Prout sull'*Orchestra nel 1800 e nel 1900*, letta alla *Incorporated Society of Musicians* di Edimburgo lo scorso gennaio.

Maggio. — *How silkworm-gut violin strings are made* è il titolo di un articolo di Lodian che parla della fabbricazione di corde da violino con filugelli, che vien fatta a Murcia. — James Paul White parla con molta dottrina della triade minore e dell'accordo di settima diminuita. — *The Union of Poetry and music* è un argomento non nuovo, ma che tuttavia preoccupa ancora Wilber M. Derthick. — *Wagner's realism* è un articoletto di Edgar Stillmann Kelley in cui si parla brevissimamente della musica imitativa nelle opere di Wagner. — Frank E. Sawyer ha un articoletto che non dice nulla, intitolato: *Music and the French poetry*. In tutti i fascicoli poi sono sempre svariate ed interessanti le rubriche: *Editorial bric-a-brac* e *Things here and there*.

The Musical Times (Londra).

Aprile. — Edward Cutler, Q. C. parla della nuova legge americana sulla proprietà artistica; continua lo studio di C. A. B. su *Hans v. Bülow in his letters*, ed X intrattiene piacevolmente il lettore nella solita sua rubrica: *From my study*.

Maggio. — Joseph Bennet, nell'articolo *In The « Land of Song »*, dopo aver descritto l'Italia presente coi più tetri colori ed averne fatto peggio che un mortorio, parla della musica che ha sentito a Roma nella Settimana Santa, e del *Chatterton* di Leoncavallo. — Notiamo la pubblicazione di una lettera di Beethoven all'amico Ries, riguardante numerose correzioni per un'edizione inglese della Sonata op. 106.

Giugno. — I. Bennett parla dell'oratorio di Mendelssohn: *Elia*, a proposito della recente pubblicazione sul medesimo fatta da F. G. Edwards. — *The baton in England* è una breve rivista che F. G. E. fa dei grandi maestri stranieri che andarono a dirigere orchestre in Inghilterra.

Monthly Musical Record (Londra).

Aprile. — Continua il diligente studio del prof. E. Prout sull'autografo del « clavicembalo ben temperato ». — Notiamo inoltre un breve articoletto sui rapporti tra Beethoven e Maria Bigot, con la riproduzione di due lettere del compositore.

Maggio. — Eb. Prout si occupa sempre dei manoscritti di Bach, ed J. S. S. parla di Hans v. Bülow.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Corrado A., *Il violino: accenni storici, estetici, didattici.* Napoli, Tip. Diritto e Giurisprudenza, in-8° (L. 2).

Livi G., *I liutai bresciani.* Milano, Ricordi (L. 1).

Orrù G., *Piccolo dizionario biografico dei musicisti che hanno fatto parte delle orchestre e bande di Cagliari dall'anno 1830 al 95.* Firenze, Passeri, in-8°.

Patrizi M. L., *Primi esperimenti intorno all'influenza della musica sulla circolazione del sangue nel cervello dell'uomo.* Torino, Bocca.

Piazza S., *Il flauto Giorgi.* Napoli, Tip. Tocco, in-4°.

Scalinger G., *Aesthesis.* Napoli, edizione Fortunio (L. 3).

Silingardi G., *Ricordi della vita di Emilio Usiglio.* Modena, Vincenzi, in-16° (L. 1,50).

Soldatini A., *Riflessioni e norme riguardanti l'insegnamento e lo studio del mandolino e della chitarra.* Siena, Nava, in-16°.

Tebaldini G., *Discorso letto nell'adunanza diocesana tenuta a Cornude sulla musica sacra, 14 ottobre 1895.* Treviso, Mander, in-16°.

Valdrighi L., *Sincrono documento intorno al metodo per suonare il* Phagotus *d'Afranio* (« Memorie della R. Accademia di scienze, lettere ed arti in Modena », serie II, vol. XI). Modena, Soliani.

Verzino E. C., *Contributo ad una biografia di Gaetano Donizzetti, con lettere e documenti inediti.* Bergamo, Carnazzi.

Villanis L. A., *Come si sente e come si dovrebbe sentire la musica.* Torino, Lattes, in-8° (L. 1).

FRANCESI

Bellaigue C., *Portraits et silhouettes de musiciens.* Paris, Delagrave, in-12° (fr. 3,50).

Bertrand M., *Du droit de représentation en France des œuvres dramatiques et musicales françaises.* Paris, Giard et Brière, in-8° (fr. 4).

Bouchot H., *Catalogue de dessins relatifs à l'Histoire du théâtre conservés au département des estampes de la Bibliothèque nationale.* Paris, Bouillon, gr. in-8° (fr. 3).

Catalogue de la bibliothèque de M. Théophile Lemaire, professeur de chant. Paris, Sagot.

De la Porte H., *Manuel du sonneur de trompe.* Paris, Pairault, in-18° (fr. 3,50).

De Puydt O., *Manuale organistæ à l'usage de l'archidiocèse de Malines* (Les textes explicatifs en français et flamand ; le plain chant transcrit en notation musicale). Malines, Dessain, in-4° (fr. 6,75).

Destranges E., « *Le Rêve* » *d'Alfred Bruneau.* Étude thématique et analytique de la partition. Paris, Fischbacher (fr. 1).

— *L'œuvre lyrique de César Franck.* Paris, Fischbacher.

Dutilliet et **Vigourel**, *Catéchisme liturgique et catéchisme du chant ecclésiastique.* Paris, Bricon, in-18° (fr. 1,50).

Emmanuel M., *La danse grecque antique d'après les monuments figurés.* Paris, Hachette, in 8° (fr. 15).

Giraudet A., *Mimique. Physionomie et gestes.* Méthode pratique, d'après le système de Fr. Del Sarte, pour servir à l'expression des sentiments. Avec 34 planches. Paris, Libr. Impr. réunies, in-4°.

Gounod C., *Mémoires d'un artiste.* Paris, Calmann Lévy, gr. in-18° (fr. 3,50).

Jacquot A., *Les Médard, luthiers lorrains.* Paris, Fischbacher, gr. in-4° (fr. 3).

Jay P., *Le pessimisme wagnérien.* Paris, Fischbacher, in-16° (fr. 2).

La musique de chambre. Année 1895. Séances musicales données dans les salons de la maison Pleyel, Wolff et C°. Reproduct. des programmes. Paris, Pleyel.

Noel E. et **Stoullig E.**, *Les annales du théâtre et de la musique, avec une préface par* F. Duquesnel. 1895, 21me année. Paris, Berger-Levrault, in-12° (fr. 3,50).

Reinach T., *L'hymne à la muse.* Paris, Leroux.

Rougnon P., *Dictionnaire musical des locutions étrangères.* Bruxelles, Breitkopf (fr. 3).

Soubiès A., *Almanach des spectacles. Année 1895.* Paris, Flammarion, in-16° (fr. 5).

— *Histoire de la musique allemande.* Paris, Librairies-imprimeries réunies, in-4°, illustré de plus de 100 gravures (fr. 3,50).

Van der Straeten E. et **Snoeck C.**, *Étude biographique et organographique sur les Willems luthiers gaulois du XVII° siècle.* Gand.

TEDESCHI

Bedeutung, die, des Tastenlehres od. Warum vielen das Klavierspielen so schwer wird. Ein Wort f. Lehrer u. Schüler v. e. Fachmann. Düsseldorf, gr. in-8°.

Bottermund W., *Die Singstimme u. ihre krankhaften Störungen.* Allgemein verständl. Abhandlg. f. Sänger u. Gesanglehrer. Leipzig, Vogel, in-8°.

Ehrenfreund T. und **E.**, *Was ist uns Musik?* 1 Hft. Leipzig, Literar. Anstalt, in-8°.

Hanslick E., *Fünf Jahre Musik (1891-1895) der « Modernen Oper »*. VII. Tl.: Kritiken. 3 Aufl. Berlin, Allg. Verein f. deutsche Litteratur, gr. in-8°.

Heintz A., *Der fliegende Holländer v. Richard Wagner*. Nach Dichtg. u. musikal. Entwickelg. dargestellt. Charlottenburg, gr. in-8°.

Kalkbrenner T., *Die königl. preussischen Armee-Märsche*. Leipzig, Breitkopf, in-8°.

Kirchenmusik, unsere katholische, v. heute. Eine krit. Studie von ***. Wien, Norbertus, gr. in-8°.

Kloss J., *20 Jahre « Bayreuth » 1876-1896*. Allerlei Betrachtgn. Berlin, Schuster, in-8°.

Liszt F., *Gesammelte Schriften*. 1 Bd. Leipzig, Breitkopf, gr. in-8°.

Mason, Zeidler und Unglaub, *Neue Gesangschule*. 4 Heft. Leipzig, Breitkopf, in-12°.

Michelsen G., *Der Fingersatz beim Klavierspiel*. Didaktisches w. Kritisches. Leipzig, Breitkopf, gr. in-8°.

Mitteilungen f. die Mozart-Gemeinde in Berlin. Hrsg. v. R. Genée. 2 Hft. Apr. 1896. Berlin, Mittler, gr. in-8°.

Pochhammer A. *Einführung in die Musik*. Frankfurt a. M., Bechhold.

Rauschenbusch W., *Evangeliums-Sänger*. Nr. 1 u. 2. Autoris. Ausg. der Gospel Hymns. Ausgewählt u. hrsg. Hamburg, Oncken, gr. in-8°.

Reinecke C., *Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten*. Briefe an e. Freundin. Leipzig, Reinecke, gr. in-8°.

— *Rathschläge u. Winke f. die musikalische Jugend*. Leipzig, Zimmermann, gr. in-8°.

Schultze-Strelitz L., *Über Gesangunterricht u. Gesangmethoden*. Kritische Skizzen. Leipzig, Fritzsche, in-8°.

Verzeichnis der im J. 1895 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften u. Abbildungen, m. Anzeige der Verleger u. Preise. 44 Jahrg. od. 7. Reihe, 4 Jahrg. Leipzig, Hofmeister, gr. in-8°.

Weisshappel F., *Die Vortheile der Jankó-Claviatur u. ihre unberechtigte Gegnerschaft*. Wien, Trömel, gr. in-8°.

Weitzmann C., *Harmoniesystem*. Gekrönte Preisschrift. Neue Aufl. Leipzig, Kahnt, in-8°.

Weltner A., *Mozart's Werke u. die Wiener Hof-Theater*. Statistiches u. Historisches, nebst e. Anh. Mozart betr. Dichtgn. Wien, Künast, gr. in-8°.

Wolff E., *Der Niedergang des Bel-Canto u. sein Wiederaufblühen durch rationelle Tonbildung*. Leipzig, Junne, in-8°.

INGLESI

Annesley C., *The standard-operaglass*, containing the detailed plots of 119 celebrated operas with critical and biographical remarks etc. 11 ed. London, Tittmann, in-12°.

Baptie D., *Sketches of the English Glec Composers, Historical, Biographical and Critical.* From about 1735-1866. Portraits. London, Reewes, in-12°.

Blockley J., *The pianist's Catechism.* London, Blockley, in-12°.

Curtis H., *Voice building and tone placing; showing a new method of relieving injured vocal chords by tone exercises.* London, Appleton, in-12°.

Denney E. and **Roberts P.**, *The Theacher's Music Course: Tonic Sof-fa and Old Notation.* London, Normal Corr. Coll. Press, gr. in-8°.

Grove G., *Beethoven and his Nine Symphonies.* London, Novello, gr. in-8°.

Lewis J., *Elements' of Music.* London, Novello, gr. in-8°.

North A., *Voxometric Revelation:* The Problem Surrounding the Production of the Human Voice Finall Discovered: the Source and Origin of the Voice of Mankind Revealed for the First Time. Written and Compiled by Justus Abner, for the Author. London, Authors Pub. Co., in-8°.

Patterson F., *The leit-motives of « Der Ring der Nibelungen ». First nigth: Das Rheingold.* Leipzig, Breitkopf, gr. in-8°.

Reeves' Musical Directory of Great Britain and Ireland, 1896, with a Calendar. London, Reeves, gr. in-8°.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Accolay G. B. — *Concerto in* La mineur *pour le Violon, avec accompagnement du Piano ou de Quatuor* (Schott frères, Bruxelles).

Pasticcio infelice e d'un gusto sorprendente a' dì nostri.

Berlioz Hector. — *Épisode de la vie d'un artiste, grande symphonie fantastique.* Partition de Piano par Fr. Liszt (F. E. C. Leuckart, Leipzig).

È questa la seconda edizione riveduta e corretta dallo stesso Liszt: e nell'osservare con qual fortuna il pianista trascrittore senza rivali traduce al pianoforte tutti gli effetti d'orchestra delle partiture più complicate, pensiamo come non fosse presunzione quanto egli scrisse in capo alla splendida trascrizione delle sinfonie beethoveniane: « Per mezzo dello sviluppo indefinito della sua potenza armonica il Pianoforte tende sempre più ad assimilarsi tutte le composizioni orchestrali. Nello spazio delle sue sette ottave può produrre, salvo poche eccezioni, tutti i tratti, tutte le combinazioni, tutte le figure della composizione più sapiente, e non lascia all'orchestra altra superiorità (immensa, a dir vero) che quella della diversità dei timbri e degli effetti delle masse ».

De Puydt M. O. — *Manuale Organiste* (Malines, H. Dessain).

L'autore di questo significante ed utilissimo lavoro è organista alla Metropolitana di S. Rembaut in Malines, successore quindi del nostro celebre Frescobaldi. E certamente egli nell'opera qui annunciata si rivela degno di sedere a tal posto. Il *Manuale Organiste* comprende l'accompagnamento dei canti dell'*Ordinarium Missae* e delle *Laudes Vespertinae* in gregoriano; più una serie di *Preludi* anteposti ad ogni parte, come innanzi ad una *Messa*, alle *Sequenza* ed *Antifone*, ai *Responsorî* ed *Inni*, ecc. Tanto i *Preludi* che l'accompagnamento delle melodie gregoriane sono semplici, ma assai bene condotti, secondo le regole del genere diatonico. Forse dovremmo fare qualche eccezione per l'uso di alcuni accordi non sempre adatti allo stile; ma trattasi di pochissimi incontri che quasi non meriterebbe conto di rilevare. Considerata l'assoluta mancanza di opere consimili in Italia, raccomandiamo quella del signor De Puydt ai nostri organisti. Vi troveranno ammaestramento ed aiuto.

— *Evangeliums-Sänger* von Walther Rauschenbusch und D. Saucken (Hamburg, I. C. Oncken).

Si tratta di una delle solite raccolte di canti a quattro voci per le comunità protestanti. Questa che annunciamo, in due fascicoli, comprende circa 300 *Lieder*

lovuti a compositori tedeschi ed inglesi. Ben pochi di questi *Lieder* però possono meritare attenzione dai musicisti serî. Assai spesso sono così triviali da non aver nulla ad invidiare alla musicaccia che si eseguisce tuttora nelle nostre chiese di campagna.

Paul Ernst. — *Lernstoff für den Klavierunterricht* (L. A. Klemm, Leipzig).
Non tutti hanno tempo sufficiente da dedicare alle complete raccolte di studî di Czerny, Cramer, ecc. Importa dunque limitare il materiale d'insegnamento a ciò che v'ha di più necessario e scegliere fra le opere classiche; il Paul ci offre in tre fascicoli un'antologia di studî in parte suoi, in parte di Bertini, Czerny, Cramer, ed anche invenzioni, preludî e fughe di Bach, disposti progressivamente e corredati d'ogni indicazione tecnica. Del lavoro non si può non dir bene, e approviamo in particolar modo l'idea di suggerire varianti a parecchi studî; il che permette di vincere maggior numero di difficoltà con notevole risparmio di tempo. Solo troviamo insufficienti, in confronto a tante opere accuratissime del genere, gli esercizi preparatori e ci ha sorpreso non poco l'esclusione di Clementi; in altra edizione l'egregio insegnante vorrà, speriamo, rimediare all'omissione di tanto nome. L'opera è ammessa al R. Conservatorio di Dresda.

Franck César. — *Salmo CL*, per Coro, Orchestra ed Organo; riduzione per organo di S. Jadassohn (Breitkopf, Härtel).
Opera postuma, questo Salmo, composizione robusta e di carattere maestosamente festivo, tradisce lo stile del maestro e vorremmo fosse eseguita fra noi. Il testo è in francese e tedesco.

Glazounow Alexandre. — Op. 49. *Trois morceaux pour Piano* (M. P. Belajeff, Leipzig).
N. 1. *Prélude.* — 2. *Caprice-Impromptu.* — 3. *Gavotte.*
Senza voler pronunciarci sul Glazounow, notiamo che questi pezzi di carattere leggero sono scritti con gusto ed effetto.

Hanisch Josef. — *14 Praeludien für die Orgel* (Regensburg, I. G. Boessenecker).
I *Preludî* dell'antecessore del sig. Renner nella carica di organista alla Cattedrale di Ratisbona si presentano immuni da ogni ragione di critica per quanto riguarda l'arte tecnica del compositore, ma non brillano al certo per ricchezza di idee melodiche. Essi sono il preciso contrapposto di quanto abbiamo notato a proposito dei *Dieci Trio* del Renner. Questi dell'Hanisch appaiono dettati con molta scienza e coscienza, ma, dobbiamo dirlo, sono aridi, per quanto la condotta magistrale e la distribuzione delle parti adatta all'istrumento, ne conduca qualche volta a gustare ottimi effetti di sonorità.

Hofmann Henrich. — Op. 120. *Suite romantique*, per Pianoforte a 4 mani (Breitkopf, Härtel).
Fasc. I. — N. 1. *Chasse joyeuse.* — 2. *Ronde des Elfes.* — 3. *Les Tziganes.* — 4. *La Demoiselle.*
Fasc. II. — N. 5. *Les Lansquenets.* — 6. *Les Ménestrels.* — 7. *Sur le balcon.* — 8. *Cortège solennel.*

Jongen Joseph. — *Quartetto in* Do minore *per 2 Violini, Viola e Violoncello* (Leop. Muraille, Liegi).

Il quartetto fu premiato dall'Accademia reale del Belgio nel 1894, vogliamo credere per la correttezza della forma: perchè nel fatto delle idee troppo il Jongen abusa di formole tolte dai classici, e oltre alla mancanza di personalità ne risulta un'impressione fredda, uniforme e poco in carattere colla tonalità di *Do minore.*

Lacombe Paul. — Op. 52. *Suite* pour Piano et Orchestre (Alph. Leduc, Paris).

Composizione volgare e di gusto antiquato: e davvero non meritava l'onore d'osser scritta in forma di concerto.

Major Julius J. (Major J. Gynla). — Op. 24. *Serenade für Streitchorchester* (F. E. C. Leuckart, Leipzig).

Dal Major, di cui altra volta annunziammo un concerto sinfonico per pianoforte e orchestra, ci aspettavamo qualche cosa di meglio. La presente *Serenata*, che pur ottenne il primo premio al Conservatorio di Klansenburg, è cosa piuttosto sbiadita, se ne togli l'Andante melanconico ungherese.

Nappi G. B. — *Due impressioni pianistiche* (Ach. Tedeschi, Bologna).

1ª Storiella. — 2ª Scoiattolo.

Nicolai von Wilm. — Op. 102. *Musikalische Bildernappe. 12 kleine und leichte Clavierstücke* (F. E. C. Leuckart, Leipzig).

Son bozzetti di genere, molto eleganti, facili e diteggiati, che noi raccomandiamo ai principianti.

Pischna J. — *60 Exercices journaliers;* nouvelle édition revue et complétée par Willy Rehberg (Tre fascicoli) (E. Eulenburg, Leipzig).

Gli esercizi del Pischna si distinguono pel fatto di far lavorare le mani in modo diverso ed acquistano valore ed attrattiva di piccoli studî, perchè quasi tutti suscettibili d'esser svolti sur una progressione armonica.

Il professore Willy Rehberg del Conservatorio di Ginevra curò la presente edizione, rifondendo il lavoro e aggiungendo molte varianti: opera senza dubbio utile, ricca di difficoltà tecniche sì da ottenere rapido avanzamento e completa elasticità della mano.

Renner Josef, *junior.* — Op. 39. *Zehn Trios für Orgel* (Regensburg, J. Georg Boessenecker).

Queste semplici composizioni per organo del chiaro organista della Cattedrale di Ratisbona si distinguono per una linea melodica assai bene scolpita. Sono anche facili ed adatte a scopo liturgico. Soltanto dobbiamo notare qualche durezza, come nella 1ª battuta del N° 3, che se è ancora sopportabile alla distanza di settima, diventa impossibile nel rivolto alla battuta 17ª per il rapporto di seconda. Così alla battuta 17ª del N° 4 si incontrano due quinte troppo evidenti per essere ammissibili. Malgrado questi pochi appunti è d'uopo riconoscere al signor Renner molta distinzione di stile e facilità di pensieri melodici; qualità che si rilevano mirabilmente nel *Canone* che porta il N° 9 della serie.

Samuel Adolphe. — *Méthode élémentaire de Piano*, faisant suite à la *petite méthode de Piano* (Mme Beyer, succ. de V. Gevaert, Gand).

— Op. 52. *Douze pièces pour Piano*:
N. 1. *Andantino.* — 2. *Gavotte.* — 3. *Sérénade.* — 4. *Plaintive confidence.* — 5. *Regrets.* — 6. *Abandon.* — 7. *Menuet.* — 8. *Mazurka.* — 9. *Sur l'Onde.* — 10. *Petite Marche.* — 11. *Rêverie.* — 12. *Marionnettes.*

Nello scrivere il metodo elementare, il direttore del Conservatorio di Gand partì da questo concetto: iniziare immediatamente l'allievo alla vera musica; e, abbandonando le solite volgarissime ariette ed anco la ginnastica puramente meccanica dei muscoli, sviluppare il cervello prima delle dita e delle mani. Possiamo affermare che allo scopo risponde appieno il presente metodino, raccolta di piccoli pezzi caratteristici preceduti da esercizi ed osservazioni, lodevoli soprattutto perchè, scritti con modernità di gusto, svolgono il sentimento armonico del fanciullo, difetto lamentato nello studio esclusivo dei consueti pezzi facili — sia pure usciti dalla penna di sommi musicisti — che sono il bagaglio di tutti i metodi. I dodici pezzi di complemento son ben degni d'un artista quale il Samuel e saranno apprezzati non dai soli piccini.

Scharwenka Philipp. — Op. 98. *Zwei Stücke für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte* (Breitkopf, Härtel).
N. 1. *Élégie.* — 2. *Caprice slave.*

Scriàbine A. — Op. 8. *12 Études pour Piano* (M. P. Belaieff, Leipzig).
Segnaliamo con piacere questi studî, scritti con uno scopo estetico e con signorile ricercatezza di stile. Per difficoltà stanno con quelli di Chopin, e dal musicista polacco lo Scriàbine deriva, oltre la tecnica pianistica, anche un certo colorito melanconico romantico: influenza ch'egli subisce al pari d'altri eleganti pianisti russi — come Félix Blumenfeld, Scherbatcheff, nominati altra volta — e dalla quale procuri di liberarsi, a fine di meglio affermare la propria personalità.

Singer Otto. — Op. 7. *Musikalische Plaudereien* (F. E. C. Leuckart, Leipzig).
Son sette pezzi per Pianoforte a 4 mani, dei quali uno è pure trascritto per 2 mani. Il compositore li ha intitolati *Ciarle*; e ciarle sono e poco concludenti.

Terrabugio G. — Op. 44. *Le Sette Parole di N. S. Gesù Cristo sulla Croce*, a 2 voci pari con accompagnamento d'Harmonium ed Organo (Milano, Calcografia Musica Sacra).
È questa una pubblicazione assai interessante pel merito intrinseco, dal punto di vista musicale, ed assai utile, date le condizioni speciali di alcune nostre chiese, le quali sin qui non facevano che ripetere in Settimana Santa le *Sette Parole* di Haydn — belle musicalmente, ma prive di quell'idealità che non deve disgiungersi dall'intima proprietà del testo — oppure le triviali di Mercadante. Queste del Terrabugio non penetrano neppur esse in tutta la sublime idealità delle parole, ma certo vi si accostano. Noi non sapremmo convenire nell'opportunità di adottare in certi punti lo stile musicale del 700 (vedasi il preludio della *Parola IV*), ma certo dobbiamo riconoscere alle composizioni del Terrabugio nobiltà di stile e di condotta, severità nell'armonizzazione, castigatezza nella melodia sì da renderle assai adatte allo scopo.

Tirindelli P. A. — *Parla!* Romanza per Br. o Ms. (Willy Dias).

— *Non v'innamorate!* Romanza per Br. o Ms. (A. G. Corcieri).

— *Sento che t'amo e te lo voglio dire*, Notturno per Ms. o Br. (E. Panzacchi) (Carlo Schmidt, Trieste).

C'è troppa povertà di melodia, a dir il vero, per quanto il nostro giudizio possa a certo pubblico melomane sembrare eresia.

Wienanski Joseph. — Op. 42. *Fantaisie pour deux Pianos.* 4me édition (Schott frères, Bruxelles).

Autori antichi.

Chilesotti O. — *Canzonette del secolo XVI*, a voce sola con accompagnamento di pianoforte, ricostrutte sull'intavolatura di liuto (G. Ricordi).

Son canzonette che il nostro chiarissimo dott. O. Chilesotti tolse da varie sue pubblicazioni di musica antica. Eccole distintamente:

N. 1. Canzonetta alla Napolitana: *Siate avvertiti, o voi cortesi amanti.*
» 2. Italiana: *La primavera coi rami 'n fior.*
» 3. Villanella: *Vorria, Madonna, fareti a sapere.*
» 4. Madrigale: *Mentr'io campai contento.*
» 5. Villanella: *E dirgli: Orlando fa che ti raccordi.*
» 6. Canzon. alla Napolit.: *Gridate, gridate: guerra, guerra, innamorati.*
» 7. Canzone Francese: *Blond est le filet d'or.*
» 8. Siciliana: *Non ardu chiù.*

« Graziose benchè semplici, osserva il nostro collaboratore, ingenuamente espressive, queste canzonette assumono una certa importanza anche dal lato storico, per l'epoca in cui apparvero. Sono il frutto di quello spirito di reazione che si accentuò nella seconda metà del secolo XVI, per merito di poeti, letterati, cantanti ed eruditi, contro lo stile polifonico, contro l'armonia divenuta l'elemento essenziale della musica nel trionfo del madrigale. Tale spirito, che derivò spontaneo da un giusto apprezzamento delle creazioni del genio popolare in aperta opposizione coi lavori scolastici, ricondusse alle pure fonti dell'arte greca e medioevale, e fece giungere all'invenzione del melodramma. Ma prima risorsero i *cantori a liuto*, i quali in tutte le maniere, magari fantasticando sulle composizioni polifoniche, cercano la perduta melodia e iniziano il culto della parola cantata ».

Palestrina. — *Missa* « O sacrum convivium » für den heutigen Chorgebrauch eingerichtet von Ign. Mitterer.

— *Improperia*, Feria VI, in Parasceve, für den heutigen Chorgebrauch eingerichtet von Fr. A. Haberl (Breitkopf, Härtel).

I due fascicoletti fan parte d'una raccolta di composizioni scelte del Palestrina, trascritte in chiave di violino; la raccolta si pubblicherà in quattro serie: *A*, Composizioni a 4 voci; *B*, a 5 voci; *C*, a 6 voci; *D*, a 8 o più voci.

Shedlock J. S. — *Selection of Pieces composed for the Harpsichord* by G. Frescobaldi, J. J. Froberger and J. C. Kerl.

— *Selection of Pieces for the Harpsichord* by Gaetano Grieco.

— » » » » by Bernardo Pasquini.

— *Bible Stories for the Harpsichord* by Johann Kuhnau.
(Novello, Ewer, London).

Il primo fascicolo contiene le « Partite sopra Folia », estratte dalle « Toccate e Partite d'Intavolatura di Cimbalo », pubblicate a Roma nel 1616. Stampate per la prima volta, crede il Shedlock, sono le variazioni « Auf die Mayerin » del Froberger (dalla copia di un manoscritto della *Hofbibliothek* di Vienna); inedito è pure il curioso *Capriccio Kuhn* del Kerl (da un manoscritto del professore Bischof di Graz). Per i quattro pezzi del Grieco il Shedlock consultò un manoscritto, indicato come originale, della Libreria Reale di Bruxelles, ed uno del British Museum, apparentemente una copia. Il fascicolo pure allettevolissimo del Pasquini comprende: un *Ricercare*, una Toccata, diverse « Partite di Follia », « Partite di Bergamasca », la « Toccata » con lo « Scherzo del Cucco », molto grazioso e originale e più moderno del *Capriccio* del Kerl; una canzone francese, due partite, tre arie e una sonata a due cembali.

Le « Storie bibliche » del Kuhnau furono in origine pubblicate a Lipsia sotto il titolo di « Musikalische Vorstellung Einiger Biblischer Historien in 6 Sonaten », un singolare e bizzarro saggio di musica a programma. Il Shedlock ne ristampa le due prime « Il combattimento tra David e Goliath » e « Saul melanconico e trastullato per mezzo della musica ». La descrizione delle bravate di Goliath ora ci fa sorridere; espressiva invece, e si direbbe moderna, la pagina « Il tremore degl'Israeliti alla comparsa del Gigante e la loro preghiera fatta a Dio ». Vengono in seguito « Il coraggio di David ed il di lui ardore di rintuzzar l'orgoglio del nemico spaventevole, colla sua confidenza messa nell'ajuto di Dio », « Il combattere tra l'uno e l'altro e la loro contesa », « La fuga de' Filistei che vengono perseguitati ed amazzati dagl'Israeliti », « La gioia degl'Israeliti per la loro vittoria », « Il concerto musico delle Donne in honor di David », « Il Giubilo commune ed i balli d'allegrezza del populo », pagine più o meno pregevoli ma ben lontane di produrre in noi l'impressione grandiosa del programma. La seconda Sonata incomincia con « La tristezza ed il furore del Re » di felice inspirazione; però verso la metà l'effetto è guasto o diminuito quando alla forma di recitativo si sostituisce lo stile fugato; pur bella è la « Canzona refrigerativa dell'arpa di David ».

I cultori di musica antica saranno grati al signor J. S. Shedlock e noi ci auguriamo un seguito a simili pubblicazioni.

Wekerlin J. B. — *Chansons anciennes*, transcrites pour Chant et Piano.
1. *Ma belle, ma toute belle.* — 2. *Le mois de mai.* — 3. *Nous n'irons plus aux champs.* — 4. *Voici venir le mois de mai.* — 5. *Trois chansons anciennes.* — 6. *Tout ce qui respire.* — 7. *L'Insensible.* — 8. *Les Rossignols.* — 9. *Le vin charme tous les esprits.* — 10. *Célèbre romance de Gaviniès.* — 11. *La petite Lingère,* Duo.

MEMORIE

Vincenzo Ruffo

madrigalista e compositore di musica sacra del sec. XVI

CON BREVI CENNI DOCUMENTATI INTORNO AI MUSICISTI,
LE CUI COMPOSIZIONI SI TROVANO INSIEME CON QUELLE DEL RUFFO STAMPATE

Ricerche bio-bliografiche.

Quidquid sub terra est, in apricum proferet aetas, cantava Orazio (1); e dai vecchi archivî, ove dormono sepolte da secoli le ingiallite carte polverose, si ridesta la voce de' trapassati; e l'ombre degli spiriti magni appaiono circonfuse di una gloria che il tempo — sempre galantuomo — ben doveva loro ridare.

Ond'è che l'età presente, scrutando con una diligente pazienza, che sembrerebbe non consona all'avida febbre tormentosa del nuovo, se non ne fosse anzi la naturale generatrice, s'assottiglia nell'analisi minuziosa del *documento* e fa risplendere alla luce del sole i nascosti tesori degli avi.

Allo storico-filosofo il giudicare come e perchè ciò avvenga: a noi basta constatare la cosa e dedurne che ciò torna a tutto vantaggio del nostro progresso intellettuale.

(1) *Epist.*, I, VI, 24.

Torniamo all'antico, già aveva detto il grande Vegliardo, la cui musica è tutto un vulcano di giovinezza. *Torniamo all'antico:* e qualche spirito gretto poteva malamente e (mi si passi la parola) codinamente leggere nel pensiero di Verdi; ma a lui dà ragione il fatto; con lui è la storia.

Così dopo aver erroneamente e per troppo tempo vagolato l'itala musa, a cui non pure l'Elicona, ma ben anche la più volgare stanza borghese sarebbe stata troppo decorosa dimora, dopo avere, con un'audacia che superava la spudoratezza, spadroneggiato sulle scene e ne' tempî, Euterpe, risanata e ritemprata a' severi studi emananti dalle pure fonti italiche, possa un giorno ridonarci quel primato, che fu già vanto e lustro de' nostri maggiori.

E le fonti nascono e pullulano limpidissime, abbondantissime nella seconda metà di quel meraviglioso secolo XVI, « periodo che a buon dritto — scrive il valente musicologo Catelani (1) — può chiamarsi de' giganti della musica ». Wagner stesso, il portentoso moderno novatore, parlando dei maestri di tale epoca, li chiamò *i più grandi musicisti del mondo.* E questo periodo — nel quale « il sentimento religioso aveva mantenuto la musica nel suo alto piedestallo e le aveva prestato la immobilità del dogma e la severità incolume del rito » (2) — risulta tanto più glorioso, in quanto le condizioni musicali erano state ne' tempi precedenti tutt'altro che floride; tali anzi da far dire al Cardinale Domenico Capranica, cui il Papa Nicolò V aveva interrogato intorno ai cantori della cappella pontificia: « Santità, mi par di udire una mandra di porcelli che grugniscano a tutta forza (3) ».

Non starò qui a parlare di queste speciali infelicissime condizioni della musica, e neppure dirò come lo stile profano (e che stile! e che profanazione!) avesse invaso il campo religioso. Non v'è scrittore di cose musicali, o anche letterarie, o storiche in generale, che non se ne sia occupato, e sarebbe ozioso il ritornare su un argomento vieto.

---

(1) A. Catelani, *Della vita e delle opere di Orazio Vecchi*, pag. 3. Milano, G. Ricordi, 1860, in-16°, pp. 56 (Estr. dalla *Gazzetta Musicale di Milano*).

(2) E. Panzacchi, *Nel mondo della musica*, pag. 43. Firenze, Sansoni, 1896, in-8°, pp. 273.

(3) Cfr. G. A. Biaggi, *La musica nel secolo XVI* (*La vita italiana nel cinquecento*, pag. 596). Milano, Treves, 1894, in-16°, pp. 617.

Una riforma era quindi necessaria, per la musica sacra principalmente. San Girolamo commentando l'epistola agli Efesî già aveva detto: « In ecclesia theatrales moduli non audiantur ». E la riforma venne.

Per opera di chi?

Il nome di quel mago portentoso della musica, il nome del grande Pierluigi da Palestrina, di cui la fama — ad onore delle generazioni nuove — *crescit eundo*, corre tosto sulle labbra di tutti; ed io pel primo m'inchino reverente a Lui, *che sovra gli altri com'aquila vola*, e ammiro non so più se commosso o stupefatto dalla potenza del suo genio.

Ma... — I *ma* sono una doccia fredda ai maggiori entusiasmi — Ma fu egli veramente l'*iniziatore primissimo* di questa riforma? A *Lui solo* devesi tutta la gloria?

« Egli — così di lui scrive J. Burckardt (1) — vien dato come un gran novatore, ma non ci è detto con sufficiente chiarezza, se a lui o ad altri si debba il passo decisivo che ha fatto il linguaggio musicale del mondo moderno ».

Tralascio di dire degli stranieri, la cui influenza giovò sicuramente all'arte italiana, primo fra essi il grande Josquin de Prés, del quale avremo occasione di parlare più innanzi; ma quanto agli italiani il dubbio del Burckardt si cambiava in certezza per quell'acuto osservatore che fu Gaetano Gaspari, bibliografo musicale, di cui la modestia era solo equiparata dalla profonda dottrina. Giustamente appunto egli osserva (2) che la restaurazione della musica sacra non è tutta dovuta al Palestrina (3); ma che questi fu anzi preceduto da Vincenzo Ruffo.

Riservandoci a vedere più innanzi — e precisamente nella parte

---

(1) F. Burckardt, *La civiltà del secolo del Rinascimento in Italia*. Trad. da D. Valbusa. Vol. II, pag. 159-160. Firenze, Sansoni, 1876, in-8°, vol. 2.

(2) A. Gaspari, *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna, compiuto e pubblicato da* Federico Parisini e Luigi Torchi. Vol. II, pag. 136. Bologna, Romagnoli Dell'Acqua, 1892, in-8°, vol. 3.

(3) Il D'Arcais nella *Nuova Antologia* del 15 giugno 1880 (pag. 766) scriveva: « Si è detto che Palestrina ha fondato una scuola. In fondo i precedenti da lui adoperati non differiscono da quelli de' suoi contemporanei, che in ragione della superiorità del suo genio ».

che riguarda le composizioni sacre del Ruffo — quale sia la musica del nostro Autore, che indusse il Gaspari a tale asserzione, ci basti notare per ora in generale, come prima che la riforma fosse stabilita e comandata dal Concilio di Trento (1), e prima che Giovanni Pierluigi dettasse la sua famosa *Messa* detta di *Papa Marcello*, — intorno alla quale la leggenda tanto si sbizzarrì — il Ruffo scriveva già da tempo con severo stile per la Cappella del Duomo di Verona, dove era maestro al più tardi fino dal 1554 (2), come si vedrà. E il Cardinale S. Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano, che insieme col Card. Vitellozzi patrocinò la causa della musica sacra, allora tutto inteso a far rispettare le ordinazioni del Concilio Tridentino (3), certo non errò riponendo tutta la sua fiducia nel Ruffo. « Vincentium Ruffum ad hunc laborem [la riforma suddetta] suscipiendum impulit — scrive Antonio Antoniano, parlando del Borromeo (4) — neque sane inutiliter; nam non in nostram solam Dioecesim, sed in multas alias grata haec utilitas pervasit ».

Quali le notizie che si hanno intorno a Vincenzo Ruffo?

Fétis, nella notissima *Biographie univ. des musiciens*, dà un elenco molto incompleto della musica di lui, ma quanto ad indicazioni biografiche non dice altro, se non che egli era veronese, con-

(1) Le discussioni del Concilio di Trento per la musica sacra furono fatte il 17 settembre (sessione 22ª) e l'11 novembre (sessione 24ª) 1563.

(2) Vedi i suoi *Madrigali* editi dallo Scotto, da noi citati nel nº 1 della sua *Musica profana, Parte I.*

(3) Nel *Primo Concilio Provinciale Milanese*, indetto da S. Carlo Borromeo l'anno 1565, fu emanata la seguente ordinazione: « In divinis officiis, aut omnino in ecclesiis nec profana cantica, sonive; nec in sacris canticis molles flexiones, voces magis gutture oppressae, quam ore expressae, aut denique lasciva ulla canendi ratio adhibeatur. Cantus et sonus graves sint, pii ac distincti, et domui Dei, ac divinis laudibus accomodati; ut simul et verba intelligantur et ad pietatem auditores excitentur... ». Vedi: *Acta ecclesiae mediolanensis ab eius initiis usque ad nostram aetatem, opera et studio Achillis Ratti* (Vol. II, pag. 99, *De musica et cantoribus*). Mediolani, Typ. Pontificia S. Josephi, MDCCCXC.

(4) Lettera dedicatoria, impressa a tergo del frontespizio della parte del *Canto*, che l'Antoniano fa a « Paulo Caymo Canonico Ecclesiae Majoris Mediolani » delle *Messe a cinque uoci di Vincenzo Ruffo, Maestro di Capella del Domo di Milano, Nouamente composte, secondo la forma del Concilio Tridentino, Et in questa impressione da molti errori che nella prima erano con diligenza purgate. — In Brescia, Apresso Vincenzo Sabbio; Ad instantia di Gio. Antonio delli Antonij. 1580.* In-4°.

temporaneo del Palestrina e che fu lodato da Galilei. L'Ambros (1) ne parla appena. Gli altri storici della musica o ricopiano le poche parole del Fétis e dell'Ambros, o non lo nominano neppure. In sostanza sono notizie presso che nulle, quando non sono per di più errate.

Per un personaggio così importante nella storia musicale, vale dunque la pena di rintracciare la verità, risalendo alle fonti colla scorta di documenti. Sarò ben lieto quindi, se queste mie *ricerche bio-bibliografiche* varranno ad invogliare altri ad accingersi ad un'analisi critica delle opere di Lui, analisi che rappresenterà il primo frutto del piccolo seme da me gittato, e che metterà maggiormente in luce la splendida figura di questo glorioso precursore, ingiustamente quasi caduto in oblìo. *Il n'y a que le premier pas qui coute:* lo disse spiritosamente una signora francese a chi faceva le meraviglie che San Dionisio avesse potuto camminare più di un miglio colla testa tagliata. Questo primo passo io credo averlo fatto col presente studio: ai volonterosi il portare altre pietre al grande monumento patrio dell'arte e della storia.

Che Vincenzo Ruffo fosse veronese e non milanese, come lo suppone il Muoni (2), o napoletano, come lo dice il Masutto (3), si rileva

(1) A. W. Ambros, *Gesch. d. Musik... Dritte Aufl.*, Vol. III, pag. 427, 571; N. 622. — Leipzig, Leuckart (C. Sander), 1891, in-8°, vol. 5 e Indice.

(2) Damiano Muoni nel suo articolo: *Gli Antignati organari insigni, colla serie dei Maestri di cappella del Duomo di Milano* (Archivio storico lombardo, anno X, 1883, pag. 215) oltre il dirlo, non so perchè, *probabilmente nato a Milano*, lo chiama anche erroneamente *Russi;* e per di più, male leggendo il Fétis, lo dice lodato da Galileo, invece che da Vincenzo Galilei, che del Galileo fu padre.

(3) Giovanni Masutto, nel vol. II: *Della musica sacra in Italia* (Venezia, Visentini, 1889), segue a pag. 73 il Muoni in tutto... anche nell'erronea lettura del cognome; e a pag. 209, dove ne dà esatti il nome e il cognome, creando così due persone differenti, dice che « l'elenco dei maestri di musica, che diressero la cappella di Pistoia, comincia nel 1576 »: e fra i primi ricordati da questo elenco mette « Vincenzo Ruffo, napoletano ». Certamente il Masutto ha qui copiato la *Guida della città di Pistoia* del Tigri (anno 1853), nella quale parlandosi della Cappella musicale di quella città leggesi: « Vincenzo Ruffo, napole-

principalmente da parecchie stampe del tempo di sue composizioni: vedansi, fra l'altre, i suoi *Madrigali a Cinque Voci*, editi in Venezia dallo Scotto nel 1554 (1). Le storie veronesi lo ricordano, ma non risalgono più in là dell'epoca in cui egli era maestro dell'*Accademia Filarmonica* della sua città: del resto nulla della sua nascita, nè nelle cose a stampa, nè in quelle manoscritte. Gli *Antichi Archivi Veronesi* non hanno d'altra parte registri di nati nel sec. XVI. Ci sono, nella collezione denominata *Archivio del Comune*, sempre negli *Antichi Archivi* suddetti, i *Campioni dell'estimo* di quel tempo ed una serie lacunosa di descrizioni di contrade; ma anche con questi sussidi non fu possibile scoprire nulla rispetto al nostro Vincenzo. C'era a Verona una famiglia Ruffo che abitò prima in contrada di S. Stefano, poi in quella di Mercato Novo; così pure un Agostino Ruffo, sacerdote veronese, famoso per i suoi torchi tipografici (2), è ricordato da una lapide, sita presso la sagrestia della chiesa di S. Paolo a Verona (3); ma di Vincenzo nessuna traccia.

Girolamo Dalla Corte nella sua opera: *Dell'Istoria di Verona* (In Verona. Appresso Girolamo Discepolo, MDXCVI) al Libro XX, Parte II, pag. 217 scrive:

Quest'Academia [Filarmonica di Verona] si è poi sempre mantenuta, et tutta uia si mantiene nella nostra Città con onorato nome di veramente uirtuosa, et ben ordinata unione d'animi nobili continuando ne' lodeuoli esercitii di Musica, et di lettere ogni dì con maggior caldezza, et profitto, nè hà ella risparmiato fatica, et spesa per hauer huomini in qualche professione eccellenti, et specialmente nella Musica, de' quali con grossi salarij in diuersi tempi ne ha condotti molti trà quali non restarò di nominare Giouan Nasco, il Cortois Francese, il

---

tano (1576) ». Ora è provato che il Ruffo andò a Pistoia o sulla fine del 1573, o nei primi del 1574 (vedi la dedicatoria che il Ruffo stesso premette a' suoi *Salmi*, editi dallo Scotto nel 1574. — N° 1 dei Salmi, Mottetti, ecc. di questo nostro articolo); ed è provato pure, come abbiamo veduto, che egli è veronese.

(1) Vedi in questo stesso studio: *Musica profana*, parte I, n° 5.

(2) Vedi: G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*... Vol. XIV, pag. 240 e vol. LXIX, pag. 235. Venezia, Tip. Emiliana, 1840-1879, volumi 103 e 6 di Indice.

(3) Cfr. Cancellieri, *Cenotaphium*, pag. 26; e la parte II, pag. 107, n. 9 della *Descrizione di Verona e della sua provincia* di Giambattista Da Persico. Verona, Società tipogr.-edit., 1820-1821, vol. 2, in-8°.

Portenaro, et Vincenzo Ruffo, et Agostin Bonzanino, et Alessi Romano Veronesi, Ippolito Camaterò, et altri eccellentissimi Musici..... (1).

Ora presso tale Accademia, anche al presente in fiore, ricca di preziose stampe ed importantissimi manoscritti musicali, poco si trova che valga ad illustrare la biografia del Ruffo. Devo alla squisita cortesia del comm. Guglielmi, sindaco di Verona, e del cav. Biadego, bibliotecario di quella Biblioteca Comunale, alcuni inediti documenti veronesi che riporterò; e sono lieto di rendere loro qui pubblico ringraziamento.

Nell'Archivio dell'Accademia, ora *Società Filarmonica*, non si sono trovate che due ricevute, dalle quali si rileva che Vincenzo Ruffo negli anni 1551 e 1552 era maestro di musica, stipendiato, nell'Accademia stessa. E la notizia dello storico Dalla Corte, oltre che da tali ricevute, ci viene anche confermata dall'inedito manoscritto 912 della Biblioteca Comunale di Verona, intitolato *Origine et progressi dell'Accademia Filarmonica*, che si crede sia poi la *Storia dell'Accademia Filarmonica* del Pona, ricordata dal Maffei a pag. 366, vol. III dell'Op. cit. In tale manoscritto a car. 2 si legge:

Neli 20 Nou.° [manca l'anno; quello notato nel capoverso antecedente è 1550] fu elletto Maestro delle Musiche Vicenzo [*sic*] Ruffo uno de megliori sogetti, che hauesse la città nostra.

E nulla più rispetto al Ruffo. Ma la notizia, in quanto all'anno, non è esatta.

Nella parte moderna dell'*Archivio del Comune* si conserva un

---

(1) L'Accademia Filarmonica di Verona è ricordata da tutti i principali storici, e fu al suo tempo veramente una delle più importanti Società artistico-scientifico-letterarie. Di essa così scrive STEFANO ARTEAGA, a pag. 196, cap. IV, vol. I dell'opera: *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano...* Venezia, Palese, 1785, in-8°, vol. 3: « In Verona divennero celebri verso la metà del cinquecento i Filarmonici instituiti o promossi da Alberto Lavezzola a fine di migliorar la musica, come si vede fra le altre cose dalla bizzarra legge che costrigneva gli accademici a sortir qualche volta in pubblico a cantar versi colla lira in mano ». Il Lavezzola qui ricordato fu poeta ed uno dei primi Padri dell'Accademia Filarmonica; a lui tributarono lode Zefiriel Bovio nel suo Dialogo contro i medici intitolato *Flagello*, Gio. Batt. Pona nell'orazione funebre in morte di lui, e Scipione Maffei in *Verona illustrata*, vol. III, pag. 380-381. Milano, Classici italiani, 1825.

volume di *Atti dell'Accademia Filarmonica 1543—1553,* nel quale a pag. 71 si legge:

Alli 20 di nouembre del 1551. Adunata la compagnia per l'ammonitione et citatione fatta per hoggi per abballotare se accettare si deue nell'Accademia nostra come nostro maestro di Musica M. Vicenzo Ruffo con gli carichi et salarij coi quali fu proposto l'altro giorno..... (1). Fu primo abballotato M. Vicenzo ruffo sotto gli capituli et obbligationi oltra scritte, doppo dette molte ragioni per il Censore et per altri diuersi pro et contra, hebbe le uoci come seguita Pro 16 Vicenzo Ruffo 1 contra.

Approbato et accettato esso Vicenzo ruffo al modo che è detto dinanzi.

In conseguenza di questa nomina, il Ruffo entrò agli stipendi dell'*Accademia Filarmonica* il 1° dicembre 1551; il che risulta dalla prima delle due accennate ricevute, e che ora riporto, estratte dal registro: *Esattoria extraordinaria per conto del Maestro de la Academia. Receueri de Salariattj.* E di mano più recente: *1548;* registro esistente nell'Archivio dell'Accademia stessa.

Adì 22 Decembre 1551

Io Vincentio Rufo (2) maestro di musica nella Accademia ho receputo da m. Joān.nio da Roman suo essattore ducati sette e mezo da grossi trenta uno e questo per il salario de primi tri mesi cominciando a p.° decembre prossimamente passato como adì sopra, vale t.ⁱ 34, s.ⁱ 17, d.ⁱ 6.

E l'altra ricevuta:

Adì 29 aprile 1552

Io Vincentio Rufo Maestro de musica nella Accademia ho receputo da m. Angelo Malavincha vice esattor, ducati sette e mezo da grossi trenta uno et questo è per il salario de mesi tri, cioè marzo aprile et mazo.

t.ⁱ 34, s.ⁱ 17, d.ⁱ 6.

Dopo l'anno 1552 non si fa più menzione del Ruffo nei registri dell'*Accademia;* e ciò perchè egli, causa la sua poca diligenza nel-

(1) Questa proposta non si trova registrata nei cit. *Atti.*

(2) È curioso che qui si firmi con un solo *f*, mentre nelle sottoscrizioni delle varie sue dedicatorie, in tutti i frontespizi delle sue composizioni a stampa e nelle opere di quel tempo, che riportano il suo cognome, trovasi sempre scritto *Ruffo.* Noi seguiremo questa grafia del doppio *f*; ma non escludiamo che quella dei due autografi di lui qui trascritti non possa anche essere la vera.

l'adempimento de' proprii impegni, non tenne molto tempo quel posto. Infatti in seguito (*Atti* cit., c. 77 v.) si trova:

Adì 7 Zugno 1552 si ridussero gli sei Reggenti et trattorono sopra tre cose uidelicet di proponer alla compagnia che si hauesse ha parlar sopra del Ruffo per pigliar qualche espediente ai casi suoi..... Et fu statuito chiamar la compagnia per ueneri pross.° per stridar le predette cose.....

E nella stessa pagina:

Adì ueneri 10 Zugno Ridotta la Compagnia per la citation fatta si gli stridorono per il gouernator le tre predette cose.....

E nella seguente car. 78:

Adì 13 Zugno 1552... Proposto per il detto gouernator di pigliar rimedio sopra le cose del Ruffo, et uedendossi che lui non ha hore commode per seruir la compagnia et secondo la promessa non può ouer non uuole seruirla, et dette molte cose da molti sopra ciò, fu formato et abballottato.

P.° L'andara parte che uedendossi che il Ruffo non attende ala promessa sua segli daghi immediate licentia con quelle più honoreuol parole per ambedue le parti che si potra et ballotatta hebbe pro 6 c. 8.

2° L'andara parte che si metta al Ruffo l'hora del seruir ala compagnia il di de festa per la estate dale hore 17 fin alle 19. et il di de lauorar dalle 19 fin alle 21. et nel resto del tempo dell'anno a quelle hore che saranno commode alla Compagnia secondo il giuditio de Reggenti de tempo in tempo et se gli faccia intender che non seruendo et mancando del debito suo uolendo attendergli il patto di tre mesi dela licentia, hora segli faccia intender che non potendo e non uolendo seruir hora se gli da licentia senza hauergli ad esborsar più sallario, ma continuando et seruendo si procederà secondo l'ordinario et i nostri patti.

Abbalotata hebbe pro 9 c. 5.

E il Ruffo fu certamente licenziato, poichè di lui più non si parla in seguito; e si trova anzi che ai 23 di maggio 1553 fu deliberato di « condurre Lambert [che è poi il Courtoys, ricordato anche dal cit. Dalla Corte] per maestro di musica ». (Ibid. c. 88).

Ma al Ruffo — che, al dire della Commissione che poi l'assunse alla direzione della Cappella del Duomo di Milano, non aveva chi lo superasse (1) — certo non doveva mancare il modo di trovare un altro ufficio, dove egli potesse far valere il suo sapere.

---

(1) Vedi l'atto di nomina del Ruffo a maestro del Duomo di Milano, più avanti riportato.

Ed ecco infatti che i suoi *Madrigali a sei a sette et a otto Voce... — Venetiis apud Hieronymum Scotum. MDLIIII* — ce lo dicono *Maestro della Capella del Domo di Verona.* Quando il Ruffo e come assunse tale incarico? Il buio non potrebbe essere più pesto in proposito. Non parliamo della *Storia della musica sacra in Italia,* già cit.: si sa che le notizie ivi date dal Masutto non risalgono quasi mai alle fonti: è naturale quindi non trovare il nostro Ruffo nominato fra i maestri della Cappella veronese: poichè uno dei migliori ricercatori di storie veronesi, il Giuliari, non lo ricorda come tale nel suo articolo: *Della musica sacra in Verona* (*Rassegna nazionale, dicembre, 1879*), nè l'aveva prima menzionato in uno studio sullo stesso argomento da lui pubblicato nella *Rivista universale* di Firenze del 1874. Quello che fa specie è che al Duomo di Verona nessuna memoria in proposito si trovi nell'Archivio. Ivi nessun vestigio del suo nome, come non fosse mai esistito. Un tale silenzio non è spiegabile altro che pensando alla dispersione dei vecchi documenti; poichè le memorie e le carte relative alla nomina dei Cantori e Maestri di Cappella di quella Cattedrale, esistenti nell'Archivio Capitolare, datano solo dal 1566, nel quale anno il Ruffo non era più maestro a Verona.

Vedremo più innanzi come fosse in fiore la Cappella di Verona, i cui cantori il Baccusi (1) chiamò *celebratissimi*; ed a testimonianza di quanto al Ruffo si dovesse per questa grandezza varranno le parole dell'Asola e quelle dell'Ingegneri (2).

Ma anche al Duomo di Verona il Ruffo non doveva fermarsi. La sua indole pare non gli consentisse di trattenersi sempre nel medesimo posto; ed è perciò che egli abbandona Verona e passa a Milano. Il suo valore per una parte e l'amicizia inoltre che correva fra S. Carlo Borromeo e il vescovo di Verona Card. Valerio avranno contribuito a far sì che una Cappella dell'importanza di quella di Milano potesse avere l'onore della direzione di tanto maestro.

Ed ecco che il 23 agosto 1563 i signori del Capitolo Metropolitano

---

(1) *Hippolyti Baccusii Ecclesiae Cathedralis Veronae Musices Praefecti Missarum cum quinque, et novem Vocibus. Liber quartus... — Venetiis apud Angelum Gardanum, 1593.* [Nella dedicatoria].

(2) Vedi le opportune note al n° 2 della *Musica profana, Parte II*, di questo studio.

milanese deliberarono licenziare il maestro, che allora dirigeva il loro Duomo, Bartolomeo Torresano; ed informati che Vincenzo Ruffo *non aveva chi lo superasse in tale officio*, ve lo nominarono, incominciando *dalle calende del prossimo settembre*, col mensile salario di lire 20.

Riporto qui il documento originale di tale nomina, trascritto da un codice cartaceo del sec. XVI, esistente nell'*Archivio della fabbrica del Duomo di Milano*. Nel codice, che porta scritto sul dorso: *Ordinasioni della fabbrica del Duomo di Milano dall'A. 1562 all'A. 1569*, a car. 67 v. — 68 r. leggesi:

M.D: LXiij die Lune XXiij Augusti
Conuocatis In Salla audientiae nostrae
Reuerendus Dominus Jo. Antonius Pioltinus ordinarius,
Ex Magnificis Doctoribus Collegij
Magnificus Jureconsultus Doctor Dominus Petrus Franciscus Calchus
Ex magnificis Deputatis Portarum (1)
P: O: [Portae Orientalis]
Mag.us Dominus Johannes Castronouatus,
P: R: [Portae Romanae]
P: T: [Portae Ticinensis]
Mag.us Dominus Ludouicus Rebulcus,
Mag.us Dominus Carolus Castanus,
P: C: [Portae Comasinae]
Mag.us Dominus Ludouicus Brugora,
Mag.us Dominus Jo: Jacobus Habiatus
P: N: [Portae Novae]

Cum superioribus diebus Dominus presbyter Bartholomeus Torrexanus electus per Reuerendos et Magnificos Dominos Praefectos Venerandae Fabricae ecclesie mayoris Mediolani in magistrum Capellae Musicorum praedictae mayoris ecclesie petierit licentiam a praedictis R.dis et Mag.is Dominis praefectis per menses duos quia uolebat se conferre ad balnea et deinde termino nonnullorum dierum dictus Torrexanus dixerit nolle amplius esse magistrum dicte Capellae Cessaueritque per multos dies ab exercitatione dicti eius offitij propter quod auditisque et dicentibus R.do Domino Jo: Antonio Pioltino et Mag.co Domino Joanne Castro-

(1) Questi *deputati* facevano parte dell'amministrazione del Duomo, che era composta del *Vicario della Curia arcivescovile*, del *Vicario di provvisione*, di cinque *Ordinarii*, tre *Dottori di collegio* e dodici *Deputati delle porte.*

nouato et Mag.is Dominis praefectis praedictae Fabricae et prouinciae praedictae mayoris ecclesiae dictam Capellam non posse stare sine magistro, et hoc cedere In magnum dedecus Ipsius ecclesiae et praedictae Fabricae ubi de praesenti non prouideretur de aliqua Idonea persona, Ipsisque R.do pioltino et Mag.co Castronouato per R.dum Capitulum praedictae Fabricae domandatum fuerat, ut omni cura et diligentia niterentur repirire musicum excellentem ad praedictum offitium Idoneum.

Nunc autem reponentibus praedictis R.do D. pioltino et Castronouato, se reperuisse *Dominum Vincentium ruffum Virum Integrum et musicum praesentis temporis in partibus nostris excellentem* et quantum sit ex Informationibus hac de causa per eos sumptis *non habere superiorem in exercendo tale offitium* Votum eorum esse, ut offitium magistri Capelle in eum Dominum Vincentium conferatur, et *omni pretio coemendus esset* (1). Introductoque in praedicto Capitulo dicto Domino Vincentio qui tum ex prodita relatione, tum ex Informationibus super inde sumptis, tum ex eius aspectu (2) et larga promissione exercendi et faciendi quecumque necessaria et opportuna et ad honorem praedictae mayoris ecclesiae et similiter spectantia, et executioni demandanda quecumque autem que de forma ordinum praedicti Capituli tenetur magister praedictae Capelle.

Praedicti autem R.dus et Mag.i Domini praefecti re huiusmodi diligenter considerata, Collectisque inter sese Votis Priuauerunt et priuant dictum dominum presbyterum Bartholomeum offitio dicte Capellae Musicorum Elegeruntque et eligunt praedictum Dominum Vincentium In magistro dicte Capellae cum sallario librarum Viginti Imperialium singulo mense et honorantiis solitis, Et hoc, a Calendis mensis Septembris proximi futuri in antea ad beneplacitum praedictorum Duorum praefectorum. Signatus Jo: Antonius Pioltinus ordinarius.

Di tale elezione dovette essere contento il Capitolo, poichè in tutta la serie degli Atti dell'Amministrazione del Duomo non si trova una sola volta che pel Ruffo si applicasse alcuno di quei provvedimenti disciplinari, che vediamo spesso essere stati usati contro altri (3). Anzi rilevasi come egli fosse tenuto anche in delicato concetto morale, se i signori dell'Amministrazione gli affidarono il 26

(1) Vedi da questa sola proposta in quale considerazione il Ruffo fosse tenuto!

(2) In mancanza di ritratti del Ruffo, e di altre indicazioni che al ritratto suppliscano, contentiamoci di sapere, se non altro, che egli era di bell'aspetto.

(3) Le pene inflitte non erano sempre pecuniarie; chè anzi fra esse non era esclusa neppure la tortura, come appare molte volte dalla raccolta delle citate *Ordinazioni*.

giugno 1570 due fanciulli, da tenere in casa sua, affinchè li istruisse, corrispondendogli per le spese del loro nutrimento *due scudi d'oro per ciascun mese.*

Ecco l'ordinazione in proposito, quale si legge a car. 25r-26r di un altro codice cartaceo contenente pure le *Ordinazioni della fabbrica del Duomo di Milano dall'A. 1570 all'A. 1576*, esistente anch'esso nell'Archivio della stessa Fabbrica:

M: D: LXX. die Lune XXVj Junij
Conuocatis In Salla audientie nostrae
Multus R.dus Jurisconsultus Dominus Jo: Baptista Castellus
appostolicus prothonotarius ac Curiae Archiepiscopalis Mediolani generalis Vicarius
R.dus Dominus Caesar Specianus ordinarius
Ex mag.is Doctoribus Collegij,
Mag.us Jureconsultus Dominus Mutius Pusteria,
Ex Mag.is Deputatis Portarum,
P: O:
P: R:
Mag.us Dominus Jo: Antonius Madius
Mag.us Dominus Jo: Angelus Triuultius
P: T:
Mag.us Dominus Aurelius Platus Rector
P: V: [Portae Vercellinae]
P: C:
P: N:
...nus Comes Sfortia Mor...
[*Omissis*]

buant pueris sex sopranum facientibus In dicta Capella, pro mercede ac Sallario eorundem singulo anno ut supra.....

Fu sotto il Ruffo, e precisamente il 30 giugno di questo stesso anno 1572, che venne compilato *il primo Regolamento della Cappella del Duomo di Milano*, regolamento che in molte sue parti vige anche al presente. Eccolo nella sua integrità, quale si trova a car. 150ᵛ-152ᵛ dello stesso vol.

Regole da osservarsi dal Maestro e da cantori in Capella (1).

Essendo che niuna humana operatione sì spirituale quanto corporale, se non è regolata dal Diuin timore, malageuolmente può hauer quella perfettione, qual si desidera per gloria di N: S:r [Nostro Signore] Dio; et ancor considerando, che essendo le cose sacre et Diuine dalle corporali et humane di gran longa più honorate et eccellenti, alle quali per conseguenza le fa bisogno di piu diligente cura, acio in niuna lor parte patiscano ne eccetione ne notta; per cio considerando noi che la musica, qual tiene et de l'angelico et del Diuino, per esser esercitata da Voi maestro et cantori in capella del Duomo, chiesa principale, dedicata ad honor de Dio et laude de la gloriosa Vergine Maria nostra Signora et aduocata, acio meglio con quella honesta et riuerenza, che se le conuiene, sia essercitata, hauemo fatte le presenti ordinationi, et ue le intimiamo, acio con ogni uostro studio et opera le osseruate, prima per honor di N: S:r Dio, poi a beneficio de l'anime nostre; il che facendo, sareti da noi molto amati et honorati, et da N: S:r Dio perfettamente remunerati.

Primo. Hauendo il M.ro [Maestro] et cantori d'andar sopra il lettorino a cantare si uadino prima a uestire di ueste et cotta nella sacrastia, poi cosi uestiti, con modestia andar sopra il lettorino, et partendosi dopo finiti i Diuini offitij, uadino parimente a suestirsi nella sacrastia; et quelli che contrauerranno a questo, perdaranno la nota di quel giorno, se cosi piacera al uenerando capitolo.

2°: Che 'l M.ro di capella ne alcuni de cantori si parta dal lettorino, mentre si cellebrano i Diuini offitij, eccetto se non fusse per qualche urgente bisogno, chiedendone prima licentia al maestro di capella, et in sua assenza al suo luogotenente.

3° Che 'l M.ro di capella et cantori, quando Mons.r Ill.mo cantara, non si partano sin tanto non saranno compitamente finiti i Diuini offitij; quando poi esso Mons.r Ill.mo non cantara, finito il suo canto ordinario, si potran partire,

---

(1) Queste *Regole* sono stampate negli *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano* (Milano, Brigola, 1883), vol. IV, pag. 122; ma la trascrizione di esse ivi non è sempre conforme all'originale, che noi qui copiamo esattamente.

ueduta pero l'elleuatione del corpo et sangue di N: S:r Giesu Christo; et questo sotto pena all'arbitrio del capitolo.

4°: Che niuno de li cantori possa partirsi di Milano, ne andare a cantare in alcuna chiesa di Milano in quelli giorni, quali sono obligati al Domo, senza licenza del maestro di capella, qual n'habbi prima a dar notitia a quelli de la Prouincia, sotto pena al cantore che contrauera, d'esser priuo del luogo suo in capella, se cosi piacera al capitolo.

5°: Che 'l M.ro di capella faccia che i putti stiano al suo luogo, et non permetta che uadino sopra la scala d'esso lettorino, poi che ne seguino molti desordini.

6°: Che 'l M.ro di capella non lasci entrar niuno sopra il lettorino per qual si uoglia causa, eccetto se non uolesse far proua di se per cantar, sotto la pena all'arbitrio del capitolo.

7°: Che 'l M.ro di capella et cantori interuengano personalmente, et non per sostituta persona, al principio del cantare, eccetto per infirmita o qualche altra legitima causa, della quale sia tenuto darne aprobata notitia da Due de S:ri Deputati alla Prouincia de la Chiesa et dal M.ro di capella; et quello che non si li trouara, habbia a perdere per quella parte hauera mancato.

8°: Quando essi cantori saranno sopra il lettorino, stiano honesti et modesti in atti et in parole, non partendosi niuno dal suo luogo; et i transgressori siano puniti all'arbitrio del S:r Prouinciale.

9°: Che tutti habbiamo ad ubedire al M.ro di capella in tutto quello che spetta all'officio suo; et per la prima uolta perdera tutta la portione di quell' giorno; la 2a poi sia punito all'arbitrio de S:ri Prouinciali; la 3a sia priuato del luogo.

10°: Che tra essi cantori, essendo in capella, non si dicano parole ingiuriose, sotto la pena di esser puniti all'arbitrio de S:ri Prouinciali; et il M.ro di capella possi mandar subito fuor di capella essi delinquenti; poi sia tenuto il giorno seguente darne notitia a Prouinciali, quali poi potrano stabilire quello che loro meglio parra ispediente.

Xj: Che in ogni luogo oue andra Mons.r Ill.mo a cantare, ouero il R.do capitolo del Duomo, Messe, Vesperi, offitij o lettanie, portano, doue canteranno, le uesti, cotte et barette clericali, altramente perdano la portione di quell' giorno.

Xij: Che 'l M.ro di capella habbi cura da notar tutti i delinquenti, quali alli tempi debiti et hore non uerranno a cantar, et ogni mese habbi a consegnar la nota al Thesoriere della Fabrica, acio si possa ritenere la conueniente portione del mancamento che hauran fatto; et per che talhor li cantori non potessero talhor dir il M.ro di capella si mouessi a passione, si potra agiongerui il testimonio di uno de piu prouetti in capella, qual affirmasse il detto mancamento.

Xiij: Che quella parte, qual s'hauera a ritenere a quelli che haueranno

mancato di seruir intieramente, non si puossa rimettere ne donare se non dal capitolo, ne l' qual ci sia almen delle tre parte le due.

Xiiij; Che 'l M.ro di capella non puossi riceuere ne cassare niuno cantore senza licenza del capitolo, eccetto i putti, quali possa cassare et pigliare, pero con partecipatione delli Prouinciali.

X5°: Che non si puossi amettere niuno in capella, se prima non si è hauta rellatione da persone degne di fede della lor qualità et costumi, cio è che uiua cristianamente, che si confessi et comunichi più uolte l'anno, che non sia risoso, non facci professione di brauo ne biastematore, ne machiato d'altra infamia: et se alcun simile fusse admesso, sia caciato subito fuor di capella.

XVj: Che 'l M.ro di capella sia tenuto ogni mese compore una Messa et uno Magnificat, et quelli inni che saranno necessarj (1), secondo gli sara dato memoriale dal M.ro di coro, et di tal sue compositioni ni dia notitia alli Prouinciali della Musica.

XVij: Che 'l M.ro di capella sia tenuto insegnar a putti due uolte il giorno nel luogo deputato, cio è in Camposanto, al numero de putti solito; et non facendolo, sia punito all'arbitrio del capitolo.

XXiij: Che 'l M.ro di capella sia auuertito a darne auiso, se manchara la persona o più persone delli tre Bassi, o de li quatro Tenori, o de li quatro Contralti, acio si possa rimettere delle noui al compimento del sudetto numero, essendo questo di nostra Volunta.

Ultimamente esortiamo tutti nel Signore a uoler frequentare i San.mi Sacramenti della confessione et comunione, essendo quelli meglior mezzi che induchano l'homo ad astenersi da vitij, et fare profitto nella uirtu. Signati

Jo: B: [Baptista Castellus] Vicarius generalis
Franciscus Castellus ordinarius
Octauianus Rocius.

In tutto l'Archivio del Duomo di Milano non si è potuto trovare quando precisamente il Ruffo abbandonasse il suo posto di maestro di cappella; ma l'Archivio del Duomo di Pistoia viene — pur troppo per poco — in nostro aiuto in proposito. Infatti negli Atti del Capitolo della Cattedrale pistoiese dal 1561 al 1575 si trova la nomina

(1) In 9 anni circa di residenza a Milano quale direttore della Cappella del Duomo, il Ruffo, con tale obbligazione, ne deve aver composta della musica! Or bene, dove è andato tutto questo suo lavoro? Nell'Archivio della Cappella Metropolitana non si conservano di lui che un *Pater noster* e alcuni *Falsi bordoni*. E il resto?... Lo sperpero dei nostri tesori artistici anche qui ha dominato sovrano!

del M° Vincenzo Ruffo, datata *A dì 3 ottobre 1572* e in essa è detto che *si conduce il Ruffo per maestro di Cappella per 3 anni coi soliti salari* e che *di più fue ordinato si gli facesse buono il viaggio da Milano a Pistoia.*

Prese però il Ruffo subito possesso della sua nuova carica? La cosa non è ben chiara. Come abbiamo precedentemente veduto, il suo successore a Milano assunse la direzione della Cappella solo il 25 giugno 1573; e per di più in una dedicatoria che il Ruffo premette a' suoi *Salmi suavissimi,* da noi più innanzi riportata, si legge, in data *5 marzo 1574*, che egli si trovava a Pistoia da *alcuni mesi.* Ora dal 3 ottobre 1572 al 5 marzo 1574 dei mesi ne erano passati *parecchi!...* Queste circostanze lasciano quindi supporre che Ruffo ritardasse la sua partenza da Milano.

Del suo soggiorno a Pistoia poco si conosce. Rimase esso a Pistoia per tutti e 3 gli anni, secondo il suo contratto? Se sì, dopo i 3 anni fu riconfermato? Buio pesto. Si sa solo che il suo successore fu colà Simone Giovannini, ma non si conosce la data dell'assunzione di quest'ultimo al posto già dal Ruffo occupato.

Molto probabilmente il Ruffo ritornò dopo qualche anno alla sua città nativa; il che si può desumere da una *dedicatoria* che egli fa (*Di Verona l'ultimo d'ottobre 1578*) de' suoi *Magnificat Breui et Aierosi* (1) al *Conte Marc'Antonio Della Torre, Preposto del Duomo di Verona.*

Quando morì il Ruffo?

Adriano Valerini nella sua operetta: *Le bellezze di Verona — In Verona, appresso Girolamo Discepolo, 1586* — nel capitolo: « D'alcuni huomini e vivi e morti in qualche honorata professione eccellenti », a pag. 104 scrive: « Nella musica è stato celebre Gabriel Martinengo, Pietro Caratone; celebratissimi sono Vincenzo Ruffo, & Marcantonio Ingegneri ». Ciò sembra quindi indicare che il Ruffo nel 1586 fosse ancora vivo; ma null'altro in proposito.

In ogni modo se non si possono assegnare i materiali confini della vita del Ruffo, restano se non altro le molte sue opere a testimonio del suo alto valore ed io qui ne dò un elenco bibliografico illustra-

(1) Venezia, Erede di Gir. Scotto. Nella parte di questo studio, che riguarda la musica sacra, questi *Magnificat* saranno citati.

tivo, citando inoltre tutte le fonti storiche che meglio servano a tratteggiare lui (1) ed il periodo in cui si svolse la sua geniale operosità.

Elenco delle composizioni stampate di V. Ruffo.

Musica profana. — Parte I. (2).

1. *Madrigale a sei a sette et a otto Voce, Con la Gionta de Cinque Canzone a diuerse Voce. Composti da Vincentio Ruffo. Maestro della Capella del Domo di Verona. Dedicati alli Illustriss. Signori Academici di Verona. Novamente da li suoi proprii, Essemplari Corretti & post'in Luce, Con la sua Tauola nel Fine. Venetiis apud Hieronymum Scotum. MDLIIII.*

In 4°. obl. Ogni *Parte* pp. 36 (3). — Fatti stampare per cura di Agostino di Negro Groppalo, il quale nella dedica di questo volume chiama Vincenzo Ruffo suo *eletto in padre.* Sono 15 madrigali, di cui alcuni divisi in varie (fino in 8) parti.

2. *Di Vincenzo Ruffo Il primo libro de Madrigali A cinque uoci Nouamente dato in luce. Con gratia et privilegio. A Cinque Voci. In Venetia Appresso di Antonio Gardane. 1553.*

In 4° obl. Ogni *Parte* pp. 37. — Sono 32 madrigali, dedicati al veronese Conte Giambattista della Torre; ristampati senza dedica, come avveniva per tutte le ristampe, dallo stesso Gardano nel 1555 e nel 1562.

3. *Di Vincenzo Ruffo Il Secondo libro di Madrigali. A cinque uoci, Con la gionta di alcuni Madrigali di Giovan Nasco* (4), *& con una Maccharonea del medesimo, Nouamente dato in luce. A Cinque Voci. In Venetia Appresso di Antonio Gardane.* [s. a.] (5).

---

(1) Molte nuove, importanti notizie biografiche del Ruffo ci saranno date appunto da parecchie stampe che descriveremo.

(2) Per questa *Parte profana*, non avendo potuto io stesso vedere tutte le varie edizioni, seguo specialmente l'importante pubblicazione del Dottor Emil Vogel: *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500-1700. Enthaltend die Litteratur der Frottole, Madrigale, Canzonette, Arien, Opern etc.* — Berlin, A. Haack, in-8°, vol. 2.

(3) Si sa che a que' tempi la musica non si scriveva in partitura; ma si faceva un fascicolo per ciascuna *parte.*

(4) Il Nasco fu anch'esso agli stipendi dell'Accademia Filarmonica di Verona come il Ruffo. — Vedi: Girolamo Dalla Corte, *Dell'Istoria di Verona*, loco cit.

(5) Secondo il Fétis (*Biographie* etc., vol. VII, pag. 507), questi sono stati stampati nel 1553.

In 4° obl. Ogni *Parte* pp. 30. — Tutti questi madrigali furono ristampati nel 1557 in un'edizione che, per aver titolo diverso dal presente, descrivo nel seguente numero.

4. *Di Vincentio Ruffo, Il Secondo Libro di Madrigali. A cinque uoci, Nouamente con ogni diligentia per Antonio Gardano ristampato. A Cinque Voci. In Venetia Appresso di Antonio Gardano. 1557.*

In 4° obl. Ogni *Parte* pp. 30. — Ristampa dell'edizione ora citata (N. 3). Sono 25 madrigali, dei quali il 6° di Giovanni Contino fu poi inserito dal suo autore nella raccolta che più tardi pubblicò lo Scotto: *Canto di Gioan Contino Il primo libro de' Madrigali A cinque uoci. Maestro della Musica del Duomo di Brescia. In Vinegia, Appresso Girolamo Scotto. 1560.* Il 7° ed il 10° sono di Cambio Perissone (1), madrigalista che precedette di alcuni anni il Ruffo: gli ultimi 3 del già ricordato Gioan Nasco.

5. *Di Vincentio Ruffo Nobile Veronese* (2), *et dignissimo Maestro, della Capella del Domo di Verona, Li Madrigali a Cinque Voci, Dedicati al Magnifico Signor Lucha Grimaldi, Scielta Seconda. Da li suoi proprii exemplari fatta, Nouamente Con Sõma diligentia Corretti & post' in Luce. Venetiis apud Hieroninum Scotum. MDLIIII.*

In 4° obl. Ogni *Parte* pp. 23. — Sono 16 madrigali, dei quali il 13° e il 16° di Francesco Rosselli (3); il 14° di Joanne Pionnier (4); il 15° di Andrea Gabrieli, o, come è segnato, Andreas Gabriel, che era organista di S. Marco a Venezia, secondo che si legge nei titoli di varii Madrigali, Ricercari, etc. da lui pubblicati presso il Gardano (5).

---

(1) Egli si firmava anche Pieresson, o Pierisson, come si legge in due sue lettere dedicatorie, l'una a Gaspara Stampa (*Primo libro di Madrigali...* — Venetia, Antonio Gardane, MDXLVII), l'altra a Domenico Roncalli (*Segondo libro di Madrigali...* — Venetia, Idem, 1550).

(2) Il Carinelli (*Genealogia delle famiglie veronesi*: inedito: il cui autografo conservasi a Verona dal conte Gazola) non parla della famiglia Ruffo; come non ne parla il Torresani nella sua *Istoria delle famiglie*, che trovasi *ms.* nella Biblioteca Capitolare di Verona. È quindi da supporre che il titolo di *nobile*, qui dato al Ruffo, sia o una vanteria d'artista, o un appellativo gratuito dello stampatore.

(3) Franc. Rosselli, o Roselli, o Rossello, o Roussel, o Rusel: francese: fu maestro della Cappella pontificia e di quella di San Giov. Laterano in Roma (Vedi le varie edizioni de' suoi Madrigali).

(4) Gio. Pionnieri, o Pionerio, o Pionnier: francese: fu maestro della Cappella di Loreto. Di lui si conoscono solamente alcuni madrigali e qualche composizione sacra, nelle raccolte del sec. XVI.

(5) Vedi dei due Gabrieli (Andrea e Giovanni) in F. Caffi, *Storia della mu-*

6. *Di Vincenzo Ruffo Il Terzo Libro di Madrigali. A cinque uoci, Con la Giunta di cinque Madrigali del medesimo, & di alcuni diuersi Autori, Nouamente dato in luce. A Cinque Voci. In Pesaro Appresso Bartolomeo Cesano. MDLV.*

In 4° obl. Ogni *Parte* pp. 30. — Se ne trova anche un'altra edizione dello stesso Gardano s. a., alla quale il Fétis attribuisce la data del 1553. Sono 28 madrigali. L'11°, il 15°, il 17° e il 18° di Vincenzo Ferro (1), che fu uno dei testimoni della sentenza pronunciata in Roma nel 1555 nella questione — di cui avrò occasione di parlare più innanzi — fra Don Nicola Vicentino e Don Vincenzo Lusitano. Ciò si apprende da *L'antica musica ridotta alla moderna prattica... Nuouamente mess'in luce, dal Reverendo M. Don Nicola Vicentino. — In Roma, appresso Antonio Barre. 1555,* in f°, col ritr. del Vicentino. Ivi a car. 98 v si legge: " Testimoni della fedeltà della copia della sentenza... Io Don Jacobo Martelli... Io Vincenzo Ferro... ". Il 16° madrigale è di Giacomo Archadelt, o, più giustamente, Arcadelt, famoso madrigalista (2) e cantore della Capp. pontificia, come risulta da' suoi *Cinquanta et sei Madrigali a quattro uoci,* editi dal Gardano nel 1551 e dallo Scotto nel 1556; il 23° ed il 25° sono del ricordato Rosselli (3); il 24° di Joan Pionnier, e il 26° di Andrea Gabrieli, ambedue già pure ricordati.

7. *Opera Nuova di Musica Intitolata Armonia Celeste Nella quale si contengono 25 Madrigali, pieni d'ogni dolcezza, et soauita musicale. Composti con dotta arte et reseruato ordine dallo Eccellente Musico Vincentio Ruffo, Maestro di Cappella della Inclita Citta di Verona. Et da Antonio Gardano diligentemente dati in luce. Libro Quarto a Cinque Voci. In Venetia apresso di Antonio Gardano. 1556.*

---

sica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797. Venezia, G. Antonelli, 1854-55, vol. 2; — C. von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter.* Berlin, Herrmann, 1834, vol. 3; — R. Rolland, *Les origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti,* cap. III, pag. 59. Paris, E. Thorin, 1895 (*Biblioth. des écoles franç. d'Athène et de Rome*).

(1) Di lui non mi fu dato trovare se non pochi madrigali stampati in raccolte di varî autori.

(2) È ricordato anche da Rabelais, *Le Gargantua et le Pantagruel.* Prologo del lib. IV (*Œuvres de Rabelais...*, T. II, pag. 32,36. — Paris, Firmin-Didot, 1884, vol. 2).

(3) Nel Catalogo dell'Esposizione musicale di Vienna del 1892 (*Fach-Katalog der Abtheilung des Königreiches Italien. Verfasst und redigirt von Adolfo Berwin und Robert Hirschfeld.* Wien, I. N. Vernay, 1892, in-8°, pp. 294) il Rosselli nella descrizione di questo madrigale è chiamato — certo per errore tipografico — Bonelli.

In 4° obl. Ogni *Parte* pp. 29. — Dedic. a " Horatio Sagramosi " (1). Ristampata dallo stesso Gardano negli anni 1558 e 1563, e da Francesco Rampazetto nel 1563.

8. *Di Vincentio Ruffo Musico Eccellentissimo Li Madrigali A Quatro Voce A Notte Negre Nouamente Da Lui Composti Et Posti in Luce Con Ogni Diligentia Corretti Et Stampati. Libro Primo. Venetiis MDXLV.*

In 4° obl. Ogni *Parte* pp. 29. — Ne furono fatte altre edizioni, di cui una ha la seguente variante nella dicitura del titolo: *Vicenzo* [sic] *Ruffo Il Primo Libro De Madrigali, A Notte Negre di Vincenzo Ruffo A Quatro Voci Nouamente Con Ogni Diligentia Stampato Et Corretto. A Quatro Voci. In Venetia Appresso di Antonio Gardane. MDXXXXVI.*

9. *Di Vincenzo Ruffo Il Primo Libro De Madrigali Cromatici a Quatro Voci con la Gionta di alquanti Madrigali del Medesimo Autore Nouamente con ogni diligentia Ristampato & Corretto. A Quatro Voci. In Venetia Apresso di Antonio Gardane. 1552.*

In 4° obl. Ogni *Parte* pp. 30. — Ristampato dal Gardano nel 1556. Lo Scotto pure lo ristampò nel 1560 con questo titolo: *Di Vincenzo Ruffo Il Primo Libro De Madrigali. A Quattro Voci. A Notte Negre, Con la Gionta di alcuni Madrigali nouamente posti in luce, & con ogni diligentia stampati & Coretti. In Venegia, Appresso Girolamo Scotto. 1560.* Sono in tutto 33 Madrigali, compresi i 4 aggiunti. Il madrigale 28° *Ma de chi debbo lamentarmi ahi lasso* si trova anche impresso a car. 5 e 6 del *Dialogo della Musica* di Antonfrancesco Doni (Venezia, Scotto, 1544), il quale lo dice *bellissimo* e pone in bocca all'*Hoste,* uno degli interlocutori del dialogo, queste parole: " O' che ualente huomo è questo Ruffo, non può esser [il madrigale] se non diuinissimo... da buoni musici come è Vincenzo Ruffo, non possono vscire, se non cose rare. Valente et buon compagno... " Trovasi pure nel *Fronimo* di Vincenzo Galilei (Venezia, Scotto, 1584) già citato, dove a pag. 119 è detto: " Nella undecima [canzone] ci hauerete quella si ben contesta, & fugata canzone a quattro voci dell'egregio Vincentio Ruffo, il principio della quale dice, *Ma di che debbo lamentarmi...* ".

10. *Di Vincentio Ruffo Il Secondo Libro Di Madrigali. A quattro Voci, nouamente da lui composto, & da Antonio Gardano, Con somma diligentia stampato, & dato in luce. Libro secondo. In Venetia Apresso di Antonio Gardano. 1555.*

(1) Uno dei marchesi Sagramoso di Verona.

In 4° obl. Ogni *Parte* pp. 29. — Sono 31 Madrigali, dedicati a Lepido Malaspina (1).

11. *Di Vincentio Ruffo Il Terzo Libro De Madrigali. A Quatro Voci Nouamente da lui composti & per Antonio Gardano stampati & dati in luce. A Quatro Voci. In Venetia Appresso di Antonio Gardano. 1560.*

In 4° obl. Ogni *Parte* pp. 29. — Sono 27 madrigali dedicati a Cesare Romeo (2).

***

Musica profana, stampata in raccolte di varii autori
Parte II.

1. *Il Primo Libro De Villotte Alla Padoana. Con alcune Napolitane a quatro uoci intitolate Villotte del fiore Nouamente Per Antonio Gardano stampate et date in luce. A Quatro Voci. In Venetia Appresso di Antonio Gardano. 1557.*

In 4° obl. Ogni *Parte* pp. 25. — Dedic. al " Signor Pandolfo Ruccellai Abbate meritissimo di Santo Sauino ". Eccetto le ultime 4, firmate dagli autori, queste anonime *Villotte* sono di Filippo Azzaiolo bolognese, come si rileva dalla dedicatoria di lui al " Conte Gio. Franc. Isolani Nobile Bolognese " premessa al *Terzo Libro delle Villotte del Fiore alla Padoana.* Ivi l'Azzaiolo dichiara palesemente d'aver taciuto il suo nome nel primo e secondo libro e di voler nel terzo manifestarsi (3) " per esser di buono esempio à gli altri musici di non sotterrar in tutto il talento che Dio ne dà ".

Delle 4 *Villotte* firmate la prima è di Ghirardo da Panico, bolognese anche esso (4); la 2ª *Com'haurà vit'amor* del nostro Ruffo; la 3ª di Gio. Francesco Caldarino, che fu cantore in S. Petronio a Bologna; l'ultima di Bartolomeo Spontoni, pure bolognese, madrigalista e compositore di musica sacra (5).

---

(1) Apparteneva alla famiglia dei marchesi Malaspina, ramo di Verona.

(2) Nessuno di tal nome trovo nelle cronache veronesi del tempo, uscite per le stampe.

(3) Vedi Gaspari, *Catal. cit.*, vol. III, pag. 203.

(4) Intorno all'Azzaiolo, a Ghirardo da Panico, al Caldarino e allo Spontone vi sono interessanti documenti in: G. Gaspari, *Memorie risguardanti la storia dell'arte musicale in Bologna al XVI secolo* (« Atti e Mem. della R. Deput. di Storia patria per le prov. di Romagna », serie 2ª, vol. I, 1875).

(5) Di lui e di suo fratello Alessandro tesse le lodi Ercole Bottrigari a pa-

2. *Musicale Esercizio di Ludovico Balbi* (1) *Maestro di Capella del Santo di Padoa A Cinque Voci. In Venezia Appresso Angelo Gardano. MDLXXXIX.*

In 4° Ogni *Parte* pp. 28. — Dedic. a Giovanni Chisel da Kaltenprun. Sono 27 madrigali, ognuno di diverso autore. Del Balbi non ve n'è alcuno: quello del Ruffo comincia: *Donna gentil.* Gli altri autori sono: Giacomo Arcadelt, già veduto: Giachetto Berchem, o Giachetto da Mantova, fiammingo: quegli che musicò sì gran numero di stanze dell'Ariosto, edite dal Gardano nel 1561: esso pure, come il precedente, ricordato dal Rabelais al luogo cit.; Ippolito Camaterò (2), o, come egli stesso si firmava, Chamaterò, maestro di Cappella del Duomo di Udine; Giacomo Antonio Cardillo da Monte Sarchio, maestro del Coro della Cappella Estense (3); Francesco Corteccia, fiorentino, Maestro di Cappella del Duca Cosimo De Medici (4); Baldassarre Donato, che fu cantore in S. Marco di Venezia (5); Andrea Gabrieli; Giovanni Contino;

---

gina 132 del suo *Trimerone De' Fondamenti Armonici*..., ms. inedito ed autografo, che si conserva nella Biblioteca del Liceo musicale di Bologna.

(1) Il Balbi fu, con Gio. Gabrieli e Orazio Vecchi, incaricato nel 1591 dall'autorità ecclesiastica della revisione del *Graduale Romanum* (Vedine l'ediz. del Gardano, e cfr. ROLLAND, *Op. cit.*, pag. 37). Vedi pure la nota 5 di questa pagina.

(2) Altro dei musicisti dell'Accademia Filarmonica di Verona (Vedi DALLA CORTE, *loco cit.*).

(3) Intorno ai musicisti che furono a servizio degli Estensi vedi specialmente: L. F. VALDRIGHI, *Cappelle, concerti e musiche di Casa d'Este dal sec. XV al XVIII* (« Atti e Mem. delle RR. Deput. di Storia patria per le prov. Modenesi e Parmensi », serie III, vol. II, parte II e vol. III, parte III. Modena, 1884, 1886).

(4) Il Rolland (*Op. cit.*, pag. 33, nota 4), nel parlare della musica che fu eseguita per le nozze del duca Cosimo colla principessa Eleonora di Toledo nel 1539, chiama, seguendo l'Ambros, aretino il Corteccia; mentre è detto chiaramente fiorentino in tutte le stampe musicali del suo tempo. Vedi ad esempio i suoi *Responsoria omnia*... editi dal Gardano nel 1570.

(5) Pei musicisti veneziani, o che a Venezia esercitarono, vedi, oltre che nel CAFFI, *Op. cit.*, anche in: GIACOMO ALBERICI, *Catalogo breve de gl'illustri et famosi scrittori venetiani*... Bologna, Heredi di Giovanni Rossi, MDCV, in-4° picc., pp. 120. — Ecco alcuni suoi giudicî intorno ad artisti da noi già ricordati: « Andrea Gabrielli, huomo di gran valore, e molto stimato, e massime nella Musica, diede in luce diverse sue belle compositioni... molto lodate da gl'intendenti, e professori di quella... Giovanni Gabrielli, Musico eccellentissimo... Lodovico Balbo, Discepolo, & imitatore di Constãzo Porta Musico eccellentissimo, diede in luce diverse sue fatiche... gratissime a' professori & intendenti ». Intorno al Balbi abbiamo documenti in: TEBALDINI (G.), *L'archivio musicale della Cappella Antoniana di Padova.* — Padova, Tip. Antoniana, 1895, in 4°. Il Tebaldini non è — con ragione — troppo benevolo nel giudicare il Balbi.

Gio. Nasco; Marc'Antonio Ingegneri veronese (1), che fu discepolo (2), insieme con Gio. Matteo Asola, di Vincenzo Ruffo (3) e maestro dell'insigne Claudio Monteverdi (4); Orlando di Lasso e Pierluigi da Palestrina (5), i due geni più potenti che abbia avuti la musica sacra non

(1) Fino ad ora si è generalmente creduto — anche dall'Arisi, citato nella nota seguente — che Marcantonio Ingegneri fosse cremonese; ma i documenti scoperti in questi giorni dal march. Giorgio Sommi Picenardi, il quale li ha pubblicati in un suo pregevole studio intorno a Claudio Monteverdi (*Gazzetta musicale*, luglio, 1896), hanno provato che l'Ingegneri, anzi che cremonese, è veronese. Ciò si desume dall'autentico suo atto di matrimonio seguìto in Cremona nel 1581 e dal suo atto di morte parimenti seguìta in Cremona nel 1592; nei quali due atti, esistenti nell'Archivio di Cremona, egli è detto veronese. Anche lo storiografo Giuseppe Bresciani, che visse nel secolo XVII, parlando, ne' suoi manoscritti, dell'Ingegneri, lo dice veronese; e come tale è ricordato pure dal Valerini (Op. e loco cit.). In quale anno l'Ingegneri sia nato non si può precisare, come non si può stabilire l'anno della sua andata in Cremona. Certo ivi era prima del 1572, poichè in tale anno da scrittori cremonesi è già celebrato. Coprì fino alla sua morte la carica di Maestro di Cappella della Cattedrale molto onorevolmente, come ne fa fede, fra gli altri, l'Arisi. Stabilita ora così la vera patria dell'Ingegneri, la supposizione del Gaspari, riferita essa pure nella seguente nota, si cambia in certezza.

(2) Leggesi nel cit. *Catalogo del Liceo music. di Bologna*, vol. II, pag. 87: « Esistendo nel Duomo di Verona una scuola di canto il cui precettore, stipendiato da quel Capitolo, chiamavasi Maestro degli Accoliti ed era in pari tempo Maestro di Cappella della Cattedrale, si può far ragione che l'Ingegneri da giovanetto fosse nel numero dei predetti Accoliti e v'imparasse la musica sotto la disciplina di V. Ruffo insieme con Gio. Matteo Asola. Per tal guisa si spiegherebbero le proteste di obbligo e di gratitudine espresse dall'Ingegneri nella dedicatoria [del suo *Liber Primus Missarum*... Gardano, 1573] al Collegio dei Canonici della Cattedrale di Verona ». Francesco Arisi (*Cremona Literata*... Parma, Monti, 1706, a pag. 452 del vol. II) scrive: « Marcus Ant. Ingenierius Musicae praefectus in Cathedrali Cremonae, et artis huius praestantissimae inter principes reputatus ».

(3) Nella dedicatoria delle *Messe a quattro Voci pari del Rev. D. Matteo Asola*, edite dal Gardano nel 1574, l'Asola si dichiara discepolo del Ruffo.

(4) Il Davari (*Notizie biografiche del distinto maestro di musica Claudio Monteverdi, desunte dai documenti dell'Archivio storico Gonzaga*. Mantova, Mondovì, 1885, in-8°, pp. 107. — Estr. dagli « Atti della R. Accad. Virgiliana di Mantova degli anni 1885-86 ») a pag. 5 mette in dubbio questa asserzione; ma il dubbio svanisce, osservando il *Secondo Libro de Madrigali a cinque Voci di Claudio Monteverde*... (Venetia, Angelo Gardano, MDLXXXX) — e le *Canzonette a tre Voci* dello stesso (Venetia, Giacomo Vincenzi, MDLXXXIIII) che contengono la dedicatoria dell'Autore, nella quale egli si dice discepolo dell'Ingegneri. Vedi inoltre il cit. Sommi Picenardi.

(5) Sì pel Lasso, che pel Palestrina dovrei fare una vera bibliografia se volessi

solo nel sec. XVI, ma anche nei secoli seguenti; Bernardino Lupacchino, fortunato autore, insieme con Gio. Maria Tasso (1), di *solfeggi* che dovettero certo aver grande credito, essendo stati per oltre un secolo tante e tante volte ristampati; Luca Marenzio, secondo il Calvi (2), di famiglia bergamasca, e secondo l'Adami (3), nato a Coccaglio nella Diocesi di Brescia: principe dei madrigalisti (4), esercitò in Polonia, indi fu maestro di Cappella del Cardinal D'Este, e cantore alla Pontificia; Tiburzio Massaino, cremonese, che fu per molto tempo a' servigi dei Marchesi Rangoni (5); Claudio Merulo (6) da Correggio, prima organista della

---

citare quanto è stato scritto su di loro. Mi basti il ricordare che e dell'uno e dell'altro ricorse il centenario nel 1894. Vedansi quindi, nei repertori bibliografici italiani e stranieri e nelle *Riviste*, le monografie e gli studi usciti in quel periodo di tempo.

(1) *Di Bernardino Lupacchino et di Joan Maria Tasso, il Primo Libro a Due uoci.* Gio. Maria Tasso non è ricordato dai biografi; e non mi pare supponibile che fosse della famiglia di Torquato, perchè il Solerti (*Vita di Torquato Tasso*, Torino, Loescher, 1895, in-8°, vol. 3) non lo pone nell'albero genealogico dei Tasso.

(2) D. Calvi, *Scena letteraria degli scrittori bergamaschi aperta alla curiosità de' suoi concittadini.* In Bergamo, per li Figliuoli di Marc'Antonio Rossi, 1664. In-4°, vol. 2, con ritratti.

(3) Andrea Adami da Bolsena, *Osservazioni per ben regolare il coro dei Cantori della Cappella Pontificia tanto nelle funzioni ordinarie, che straordinarie*, pag. 185. In Roma, 1711, per Antonio de' Rossi. In-4° picc., pp. 215, con ritratti.

(4) Nell'ediz. d'Anversa, 1610, di alcuni madrigali di lui l'editore Pietro Phalesio dice che « le opere del S. Luca Marenzio... non solo in Italia, ma... in tutte le altre parti del mondo sono... tenute in gran pregio ». Nell'ediz. di Norimberga, *Typis Pauli Kauffmanni, MDCVIII*, il Marenzio è detto *celeberrimo;* e da Sebastiano Raval, compositore spagnolo, un orgoglioso, che generalmente trovava bella soltanto la propria musica, è chiamato, nella dedicatoria del suo primo libro di madrigali (Venezia, Giac. Vincenti, 1593), *diuino compositore.* Vedine notizie bio-bibliografiche specialmente in S. Mayr, *Biografie di scrittori e artisti musicali bergamaschi...* — Bergamo, Pagnoncelli, 1875.

(5) Vedi nelle dedicatorie di varî libri de' suoi madrigali.

(6) Claudio Merulo, o, come firma egli stesso, Meruli (Vedi il facsimile della sua firma in A. Bertolotti, *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII.* Milano, Ricordi, 1890, in-4°, ill., pp. 130), o semplicemente, dal suo luogo di nascita, Claudio da Correggio, considerato a' suoi tempi come il più grande organista (Fétis, *Op. cit.*, alla voce *Merulo*), fu inoltre tipografo di musica in Venezia (Vedi la nota seguente). Gio. Paolo Lomazzo (a pag. 347-348, lib. VI, del suo *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura.* Milano, P. G. Pontio, MDLXXXV, in-4° picc., pp. 40 n.n.-702) lo pone fra gli *uomini eccellenti* nella musica, insieme col Willaert, collo Zarlino, con Annibale Padoano, Striggio, Sinibaldi, Rognone, ecc., dei quali parleremo. Due interessanti mono-

“ Signoria di Venezia in San Marco „, poscia del “ Sereniss. di Parma „ [da ediz.[1] del sec. XVI]; Filippo de Monte (e non de Mons, o du Mont), di Malines, maestro di Cappella degli imperatori Massimiliano II e del figlio e successore di lui Rodolfo (1); Annibale Padoano, organista in S. Marco di Venezia; Francesco Bonardo Perissone, detto in parecchie ediz. di raccolte di varî autori semplicemente Franc. Bonardo, probabilmente di famiglia veneziana, trovandosi appunto in quel tempo a Venezia molti di tale casato; Costanzo Porta, cremonese, che il Merulo chiama “ musico peritissimo d'ingegno straordinario da pochissimi pareggiato „ (2), e che fu maestro della Cappella del Santo a Padova (3), di quelle di Osimo, di Loreto (4) e di Ravenna (5); Giulio Renaldi, padovano, scrisse pochi madrigali; Cipriano Rore (6), uno dei più

---

grafie sono quelle di A. Catelani, *Memorie della vita e delle opere di Claudio Merulo*, Milano, Ricordi, 1860 (Estr. dalla « Gazzetta Musicale ») e di Quirino Bigi, *Di Claudio Merulo da Correggio*, Parma, 1861, in-8°, con ritr. — Cfr. pure con utilità: A. W. Ambros, *Op. cit.*, vol. III, pag. 202, e Winterfeld, *Op. cit.*, vol. I, cap. 6°, pag. 108-124.

(1) Di lui parla lungamente il Fétis cadendo però in inesattezze, come spesso gli accade. Le notizie del Fétis sono rettificate e maggiormente precisate dall'Ambros, *Op. cit.* Ma le ricerche maggiormente documentate sono fatte dal Dr. G. Van Doorslaer (*Philippe de Monte, célèbre musicien du XVI siècle*, Malines, Godenne, 1894), il quale, stabilita indiscutibilmente l'ortografia *de Monte*, prova che questi è *malinese* e non di Mons.

(2) Così leggesi nelle dedicatorie di due opere del Porta, edite dal Merulo nel 1566.

(3) Pietro Saviolo e Benedetto Franco, *Arca del Santo di Padova, ove si contengono gli Ordini, e le Regole spettanti alla retta amministrazione, e buon governo de' Beni, Rendite ed oblazioni dell'Arca stessa...*, pag. 104, 107. Padova, Gio. Batt. Conzatti, 1765, in-4°, pp. 486. Ma quegli che illustrò sovra gli altri questo grande maestro fu recentemente il Tebaldini nell'op. cit. Vedi inoltre: Busi (L.), *Il P.e Giambattista Martini...* — Bologna, Zanichelli, 1891 —; e: Gonzati-Isnenghi, *La Basilica di S. Antonio di Padova...* — Padova, 1851, in-4°.

(4) Vedi i suoi *Mottetti* editi dal Gardano nel 1588.

(5) Vedi: Pomponio Spreti, *Entrata dell'Ill.mo, e R.mo Sig. Card. Sforza Legato in Ravenna*. Ravenna, A. Miserocco, 1580.

(6) Il Winterfeld, *Op. cit.*, si occupa di lui specialmente nel cap. 6°, nel quale tratta dei seguaci del Willaert. Giulio Cesare Monteverdi, fratello del celebre Claudio, ed esso pure compositore, nella difesa del nuovo stile usato da Claudio, contro il bolognese can. Giammaria Artusi (*Scherzi Musicali a Tre Voci*, Venetia, R. Amadino, 1609) dice che « la seconda pratica [il nuovo stile] ebbe per primo rinovatore ne nostri caratteri il diuino Cipriano Rore ». Il Rolland, *Op. cit.*, pag. 26, scrive che Rore fu per Monteverdi ciò che Beethoven per Wagner. Tale giudizio mi pare però un po' troppo avventato, e più una frase ad effetto, che un pensiero profondo.

famosi madrigalisti del suo tempo (1): oltre ad essere succeduto al Willaert nella direzione della Cappella Marciana, fu il Rore lungamente anche a' servigi di Casa d'Este (2); Alessandro Striggio, mantovano, gentiluomo del Consiglio e della Camera del Duca di Mantova: musicista e poeta (3); Filippo Verdelot, o Verdelotto, che oltre scriver madrigali, componeva anche musica sacra (4); Giaches De Wert, che fu a' servigi degli Estensi (5) e lungamente a quelli dei Gonzaga di Mantova (6); finalmente Adriano

---

(1) Il madrigale del Rore, *Ancor che col partire*, inserito in questa raccolta, doveva essere molto in voga al finire del sec. XVI, giacchè ORAZIO VECCHI, nell'atto III, scena II del suo *Amfiparnaso* (Venezia, Gardano, 1597) lo fa cantari al *Dottor Graziano*, mescolato in dialetto bolognese, sotto il balcone della sua innamorata, guastandone però il senso e parodiandolo (Cfr.: *Poesie Musicali dei secoli XIV, XV e XVI*, per cura di ANTONIO CAPPELLI. Bologna, Romagnoli, 1868. — *Scelta di curiosità ined. o rare*, dispensa 94ª).

(2) Da documenti esistenti nell'Archivio di Stato di Modena rilevasi che fu alla Corte di Ferrara. Il 17 maggio 1556 Ercole II investiva di un beneficio « Cipriano, homo molto virtuoso et da bene, mio servitore da molti anni ». Riceveva a questa Corte il Rore lire 18 mensili, il vitto, il lume ed altre comodità (Vedi: ANGELO SOLERTI, *Ferrara e la Corte Estense nella seconda metà del secolo decimosesto*, pag. LVII. Città di Castello, Lapi, 1891, in-8°, pp. CXXXI-287).

(3) D. FEDER. FOLLINO, *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno M.DC.VIII nella città di Mantova, per le reali nozze del Serenissimo Prencipe D. Francesco Gonzaga, con la Serenissima Infante Margherita di Savoia*, pag. 106, 141, 146. In Mantova, presso Aurelio et Lodouico Osanna, 1608, in-4°, pp. 149, con 1 rame.

(4) Da molti scrittori ricordato con lode: fra' quali RABELAIS, *Op.* e *loco cit.*; PIETRO ARON a car. *Niii del Toscanello in Musica.* — In Vinegia per maestro Bernardino & maestro Matheo de Vitali venitiani el di. V. Julii mille cinquecento. XXIX — e nel *Lucidario* — Scotto MD.XLV, in 4° picc., cc. 12n.n.-41, con ritratto. — È pure introdotto dal DONI quale interlocutore ne' suoi *Marmi* (vol. I, pag. 246 e seg., edizione Fanfani. Firenze, Barbèra, 1863, in-8°, vol. 2). Al contrario di quanto asserisce Fétis, Verdelot ci è da un suo contemporaneo dipinto come *fecondo*, così: « Verdelotto... del quale... ci sono *infinite* composizioni di musica che ancor hoggi fanno maravigliare i più giudiziosi compositori che ci sieno » (COSIMO BARTOLI, pag. 36 dei *Ragionamenti Accademici*. In Venetia, Appresso Francesco de' Franceschi Senese, 1567, in-4° picc., cc. 78).

(5) AMILCARE RAMAZZINI, *I Musici Fiamminghi alla Corte di Ferrara* (« Archivio Storico lombardo », anno VI, 1879, pp. 116).

(6) Per molti di questi ed altri, che furono a servizio della Corte di Mantova, vedi: PIETRO CANAL, *Della musica in Mantova. Notizie tratte principalmente dall'Archivio Gonzaga* (« Memorie del R. Ist. Veneto di scienze, lettere ed arti », 1882, vol. XXI, parte III, pag. 655-774); e A. BERTOLOTTI, *Op. cit.*, nella prefazione della quale l'A. rimanda anche a precedenti suoi lavori sullo stesso argomento.

Willaert, fiammingo, il grande fondatore della scuola di Venezia, del quale furono discepoli i nominati Porta e Rore. Lasciò molta musica sacra. Di lui, nel Proemio, pag. 2, delle *Istitutioni Harmoniche* (Venezia, De Franceschi, 1589) così scrive Giuseppe Zarlino: " Ueramente uno dei più rari, che habbia essercitato la prattica della Musica; il quale à guisa di nuovo Pitagora essaminando minutamente quello che in essa puote occorrere; & ritrouandoui infiniti errori, cominciò a leuargli, & à ridurla uerso quell'honore & dignità, che già ella riteneua, & che ragioneuolmente doueria ritenere; & hà mostrato un'Ordine ragioneuole di componere con elegante maniera ogni musical Cantilena... " A lui il Calmo (*Lettere... riprodotte sulle stampe migliori, con indroduzione ed illustr. di Vittorio Rossi.* Libro III, lettera 19ª, pag. 198-200. — Torino, Loescher, 1888, in-8°, pp. CXLIV-503. — Bibliot. di testi inediti o rari. — III.) indirizzò una lettera laudatoria. Il Marcolini nella *Dedica ai Musici* premessa alla sua *Intabulatura di Lauto* (Venetia, Marcolini, 1536) lo chiama " lo stupendo Adriano, al cui sapere cedono tutti i più saputi. " Il Cap. 4° del vol. I (pag. 54-73) della cit. op. del Winterfeld porta per titolo: *Adrian Willaert, der Stifter der venedischen Tonschule* (1).

3. *Di Francesco Rosselli. Il Primo Libro De Madrigali. A Cinque Voci, Insieme de altri autori, Nouamente per Antonio Gardano stampato & dato in Luce. A Cinque Voci. Con Gratia Et Priuilleggio. In Venetia Appresso di Antonio Gardano. 1562.*

In 4° obl. Ogni *Parte* pp. 29. — Sono 19 madrigali, di cui uno solo, l'8°, *Nova bellezza*, del Ruffo; i rimanenti sono del Rosselli, di Annibale Padoano, del Palestrina, di Francesco Portinaro, che fu a servizio degli Estensi (2), e di Gasparo Baviero, presso che ignoto compositore, di cui non abbiamo che pochissimi madrigali, sparsi qua e là in raccolte.

4. *Libro Terzo De Diuersi Autori Eecellentissimi. Li Madrigali a Quattro Voce. A notte Negre Nouamente Posti in Luce con somma Diligentia Corretti Et Stampati. In Vineggia Appresso Girolamo Scotto. DMXLIX.* [sic.]

---

(1) Tanto pel Willaert, quanto per altri musicisti da me ricordati nel corso di questo studio, tralascio generalmente le citazioni delle opere più comuni di consultazione, attenendomi in massima di preferenza o alle speciali monografie, o ai libri il cui titolo bene spesso non lascia supporre che in essi si parli di questo o quel musicista. Una gran parte poi di questi maestri del secolo XVI, Ruffo non escluso, viene ricordata dal DONI nella sua curiosa *Libraria*, all'*Ultima parte*, pag. 81 e seg., edita *In Vinegia, Presso Altobello Salicato. MDLXXX.*

(2) Vedi la dedicatoria al Card. Luigi D'Este, premessa dal PORTINARO al suo *Secondo Libro de Motetti* (Venezia, A. Gardano, 1568).

In 4° obl. Ogni *Parte* pp. 30. — Sono 31 madrigali. Quelli del nostro Ruffo sono 12; dei quali i 2 che cominciano *Cantan fra rami* e *Lasso prima ch'io spiri* furono poi ristampati dal Gardano nel 1552, fra i *Madrigali aggionti,* nel primo libro dei *Cromatici a quatro uoci.* Gli altri sono dei noti Arcadelt e Vincenzo Ferro; di Costanzo Festa, cantore pontificio, di cui è rimasto specialmente famoso un *Te Deum,* che si eseguisce anche al presente (1); di Gio. Domenico da Nola, che fu maestro di Cappella della *Nontiata* (2) a Napoli; di Henricus Schaffen, o Scaffen, *Nobil Francese* — Vedi la dedicatoria de' suoi *Madrigali a Quatro Voce...* — Vineggia, Girol. Scotto DMXLIX [sic.] —; i rimanenti sono anonimi.

5. *Il Vero Terzo Libro di Madrigali de diversi Autori a note negre, Composti da eccellentissimi Musici, con la canzon di cald'arrost, nouamente dato in luce. A Quatro Voci. In Venetia Appresso Antonio Gardane. 1549.*

In 4° obl. Ogni *Parte* pp. 30. — Sono 30 madrigali. Fra questi è di V. Ruffo uno solo: *Non rumor di tamburi;* gli altri sono dei già nominati Arcadelt, Contino, Ferro, Festa, Nasco, Cambio Perissone, Scaffen e Adriano [Willaert]; e di Giovantomaso Cimello, musicista napoletano e mediocre poeta in volgare e in latino, un solo madrigale tolto dall'edizione qui sotto, nella nota 3, citata: nella quale ediz. esso porta

(1) Ricordato pure dai citati Rabelais e Bartoli; e specialmente lodato dal Folengo nella *Maccheronica XX* del *Baldo* (Vol. II, pag. 105-106 delle *Opere Maccheroniche di Merlin Cocai;* ediz. curata da A. Portioli. Mantova, G. Mondovì, 1883-89, in-8°, vol. 3).

(2) Vedi il suo *Secondo Libro De Madrigali a Cinque Voci* (Roma, Salviano, 1564).

(3) *Di Giovanthom. Cimello Libro Primo De Canti a Quatro Voci sopra Madrigali & altre Rime Con li Nomi delli loro authori uolgari & con le Piu necessarie osservanze instromentali, e piu conueneuoli auuertenze De toni accio si possano anchora Sonare & Cantare insieme.* [L'eseguire la musica dei madrigali piuttosto cogli strumenti che col canto era cosa usitatissima a que' tempi. Nella dedicatoria che Filippo de Monte premette al suo *Quintodecimo Libro de Madrigali* (Venetia, Ang. Gardano, 1592), leggesi: « Sonandosi questi Madrigali... con le viuole da gamba... ». E Vincenzo Giustiniani (*Discorso sopra la musica de' suoi tempi di Vincenzo Giustiniani marchese di Bassano, MDCXXVIII.* — Lucca, Giusti, 1878, in-16°, pp. 37 — da Salvatore Bongi tratto da un codice dell'Archivio di Stato lucchese, segnato *O. 49.* della raccolta Orsucci) dice d'aver sentito un madrigale di Luca Marenzio esser suonato non solo sulla *Sanfornia,* ma « in Anversa nel campanile della chiesa principale con le campane, e quello che suonava aveva il libro davanti, e toccava li tasti, come s'usa negli organi, e l'istesso mi dissero che s'usava in Bolduch et in altri luoghi del Brabante e di Fiandra »]. *In Venetia appresso di Antonio Gardane. 1548.* In-4°

anche il nome del poeta, così: " Madriale di fortunio spira — *Non è lasso martire* ". Segue un madrigale firmato *Il Conte,* che non deve essere *Bartolomeo il Conte,* del quale si trova una composizione nel *Primo Libro De Madrigali A Cinque Voci di Francesco Spongia detto Usper,...* — Venetia, Ricciardo Amadino, MDCIIII — per essere questi alquanto posteriore al qui nominato; ma è probabilmente Giovanni Contino. Due madrigali sono di Tiberio Fabrianese, da nessun biografo ricordato, autore della *Canzone della Gallina,* inserita in parecchie edizioni del *Primo Libro di Canzon Villanesche alla Napolitana... di Baldassarre Donato.* Altri due sono di Jehan Gero, il quale è, come apprendiamo dallo Schmid (1), pag. 135, lo stesso *Maistre Jhan* che fu presso la Corte Estense; poi vi è la famosa canzone *Cald'arrost & cott ales*, accennata nel titolo della raccolta, di Jaques du Pont, o, Giaches de Ponte, come si trova segnato, o da Ponte, o Jacob van Ponte, di cui poca musica si conosce (2). (Vedi di lui in: Müller, *Musikal. Schätze der kgl.-u. Univ.-Bibl. zu Königsberg i/Pr.* — Bonn, 1870 — a pag. 288); Anselmo Reulx, o de Reulx, ricordato particolarmente dal P.e Martini nella lettera del 31 marzo 1743 a F. Provedi intorno al solfeggiare (3); ed Yvo, o Ivo, del quale non sono note che poche composizioni, inserite in raccolte di differenti autori, e da non confondersi con Ivo de Vento, altro compositore, posteriore di qualche anno a questo. Due madrigali sono anonimi.

---

obl. Ogni *Parte* pp. 34. — La dedicatoria a Fabrizio Colonna è fatta dal Cimello con un sonetto e con distici latini. Dal 27° di questi madrigali (« Versi di sonetto del Petrarca per lo nono segno del tempo imperfetto raddopiato, che fa la proportione subdupla, e si canta una minima per botta intera. — *Hor son qui lasso e uoglio esser altroue* ») pare che il segno C del nostro *tempo ordinario* sia stato per la prima volta usato mentre viveva il Cimello.

(1) Ant. Schmid, *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit bewegl. Metalltypen u. seine Nachfolger in 16. Jahrh. M. steter Rücksicht auf die vorzüglichsten Leistungen derselben, u. auf die Erstlinge des Musiknotendruckes. Eine nachträgliche, mit 21 Abbild. ausgestattete Festgabe zur Jubelfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst.* Wien, Rohrmann, 1845, in-8°, pp. 356.

(2) Non così poca però da attribuirgli, come fa il Fétis, le sole *Cinquanta Stanze dal Bembo con musica a quattro voci...* e quanto di lui si trova nel *Novus Thesaurus musicus* di Giovannelli. Parecchi lavori suoi sono posseduti dalla Biblioteca del Liceo Mus. di Bologna, dalla Marciana di Venezia, dalla Riccardiana di Firenze, da quella di Crespano Veneto e da parecchie biblioteche dell'estero.

(3) *Carteggio inedito del P. Giambat. Martini coi più celebri musicisti del suo tempo.* Bologna, Zanichelli, 1888, a pag. 115 del vol. I.

6. *Madrigali. A Tre Voci De Diversi Eccellentissimi Autori Nouamente dati in Luce. & Con ogni diligentia stampati & Corretti. Libro primo. In Venetia Appresso di Antonio Gardane. 1551.*

In 4° obl. Ogni *Parte* pp. 30. — Sono 26 madrigali, ristampati poi dallo stesso Gardano negli anni 1555, 1561, 1569 e 1597; e dallo Scotto nel 1559 e nel 1566 (1); nelle quali ristampe furono aggiunti altri madrigali. Nella presente edizione quelli del Ruffo, *Lieti felici spiriti* e *Il Vostro gran valore,* furono inseriti da Vincenzo Galilei nel suo *Fronimo* (2) — il 1° nella sola seconda ediz. — e riprodotti in notazione moderna dal Dott. Oscar Chilesotti a pag. 56 e 92 del suo libro: *Lautenspieler des XVI Jahrhunderts.* (*Liutisti del Cinquecento.*) *Ein Beitrag zur Kenntnis des Ursprungs der modernen Tonkunst.* — Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1892], in 8°, obl., pp. XVIII-248.

Piacemi, ad illustrazione di queste due canzoni, riportare quanto di esse dice Vincenzo Galilei, padre del famoso Galileo, alla stessa pagina cit. ed alla seguente: " *Fro*[*nimo*]:... per mostrarvi che nelle stampe, & negli scritti, ci occorrono con tutta la diligentia de gli stampatori & scrittori, alcuna volta de gli errori, & che da loro non s'ha da trarre se non quelle cose che stanno bene, essaminate la seconda parte della Musica della presente intauolatura, la qual so che piu volte veduta & udita hauete, & trouereteci segnate delle cose superflue, & mancarcene delle necessarie. „ Segue la musica dei due cit. madrigali. — " *Eu*[*matio*]: Ricordatemi di gratia così à mente quali siano. — *Fro.* Queste. Nella prima Nota della parte del Tenore, ci trouerete segnato il Diesis cromatico, che staua meglio senza; perche mediante quello, passa nel discendere insieme con le altre parti, dalla terza maggiore alla Quinta, & conseguentemente senza il semituono, che dalla minore col suo mezzo in tal maniera passar douea. Dipoi, nella parte del Basso, sopra quelle parole che dicono, la morte, quella semibreue che è nella Corda ♮ *mi,* ha da essere nella ♭ *fa*: prima perch'ella passa non vi essendo da la sesta minore all'ottaua, che maggiore essere doueua in quel modo di procedere, & poi per non imitare secondo l'uso

(1) L'ediz. Scotto, 1566, che trovasi ms. alla Biblioteca di Wolfenbüttel (vedi: *Die Handschriften der Herzoglichen Biblioth. z. Wolfenbüttel, von Dr. O. von Heinemann. Achte Abth. Die Handschriften nebst älteren Druckwerken d. Musik-Abtheilung, von Dr. E. Vogel,* pag. 270, n° 955. Wolfenbüttel, J. Zwissler, 1890, in-8°, pp. 287) ha questo titolo speciale: *Musica Libro Primo a tre Voci di Adrian Wigliar* [*sic*, per Willaert], *Cipriano di Rore, Arcadelt, Ihan Gero. Et altri Madrigali a tre Voci, de diuersi Auttori, coretti, & di nouo stampati. In Vinegia 1566. Appresso Girolamo Scotto.*

(2) A pag. 49 della 2ª ediz. Venezia, G. Scotto, 1583.

d'hoggi, interamente le parole: et tutto questo disordine nasce per non hauer lo stampatore segnato la corda ♭ *fa* nella ♮ *mi* inanzi alla sudetta semibreue; & non è da credere, che tal cosa sia nata per difetto del compositore, per esser Vincentio Ruffo (come sà il mondo tutto) huomo diligentissimo & osseruatore de buoni precetti quanto ciascun altro... „ Per essere stato l'autore di questo dialogo musicista di alto valore, il suo giudizio sul Ruffo è di grandissima importanza, e il chiamarlo anche altrove *compositore fecondo* aggiunge lauro alla corona di celebrità, che al Ruffo meritamente spetta.

Ma veniamo agli altri madrigali della raccolta in esame. Essi sono dei nominati Arcadelt, Berchem, Ferro, Gero, Lupacchino, Nasco, Portinaro, Rore, Villaert e Baldassarre Donato; di Paolo Animuccia, fiorentino, del quale esistono composizioni stampate insieme con quelle di Orlando di Lasso e, ad arguire dal gran numero delle edizioni, tenute in molto concetto. Quando S. Filippo Neri fondò l'*Oratorio*, ne affidò la musica all'Animuccia, il quale resta così l'inventore di uno de' più severi generi di composizione. Seguono madrigali di Eliseo Ghibelli, o Ghibeli, o Ghibellini, o Ghibel, da Osimo, Maestro di Capp. in Ancona; del Nadale, o Nadalin, o Natal, o Natale, di cui non si conoscono che poche cose, stampate in raccolte; di Olivier, che è forse il Brassart, quegli che per molti anni fu *nutrito* dal Card. d'Urbino, Giulio della Rovere (1).

7. *Dialogo della musica di M. Antonfrancesco Doni, fiorentino. In Vinegia Appresso Girolamo Scotto. MDXLIIII.*

In 4°. — Fino a pochi anni or sono a nessuno dei nostri bibliografi era noto che esistessero le 4 parti (*Canto, Alto, Tenore e Basso*) che rendono completa l'opera. Il Gamba (*Serie dei Testi di lingua... Quarta ediz.* — Venezia, 1839) non registra l'*Alto*. Il Lichtenthal (*Dizionario e bibliografia della musica.* — Milano, A. Fontana, 1826) ne cita appena il titolo e sulla fede del Burney. Primo a darne pubblico annuncio fu il Gaspari (*Catal.* cit., Vol. I, pag. 132), il quale dice essere quello del Liceo mus. di Bologna l'unico esemplare completo che si conosca in Europa. Ciò però non è esatto, perchè lo posseggono pure completo la Società Filarmonica di Verona e la Biblioteca Trivulziana di Milano. Ognuna delle 4 parti è dedicata a differenti personaggi. Finge il Doni che una brigata si trovi in una casa ove si balla e che si ritiri in una stanza a conversare e far musica; e riporta i varî madrigali, che, dice, si eseguirono. Uno solo del Ruffo: e di esso abbiamo già parlato al N° 9 della *Musica profana*. Gli altri sono dei noti Arcadelt, Berchem, dello stesso Doni, Parabosco, Cambio Perissone e Veggio; di Thomaso

---

(1) Vedi la dedicatoria che al Card. fa il BRASSARD del *Primo libro delli soi madrigali a quattro voci.* Roma, Ant. Barre, 1564.

Bargonio, del quale non trovo altra musica se non quella di questo dialogo; del Nollet, o Nolletto, o Nolet, o Noletto, di cui abbiamo parecchi madrigali insieme con quelli di Filippo Verdelot in edizioni del Gardano e dello Scotto, nelle quali il Nollet è posto fra gli *eccellentissimi e perfettissimi musici*, come vi è posto l'autore di un altro madrigale di questo *Dialogo*, Paolo Giacomo Palazzo; di Prete Maria Riccio. Di costui non si hanno notizie nei dizionari e nelle storie musicali; ma solo da un opuscolo di Teodoro Zacco (*Per le faustiss. nozze Balbi-Arrigoni, Al Nob. Sig. Melchiorre Balbi padre della sposa* — Padova, A. Sicca, 1851, in 8°, pp. 14) apprendiamo, a pag. 14-15, che il Riccio era sacerdote padovano, musicista espertissimo, che lo Scardeone ne ha tessuto gli elogi nel Lib. II, Classe XII, della sua opera *De antiquitate urbis Patavii*... Stampata a Basilea il 1560, e che il Fux nel suo *Gradus ad Parnasum*... — Vienna, 1725 — e il Bruschi nelle *Regole per il contrappunto*... — Lucca 1711 — fanno il Riccio autore il primo di un trattato sull'*unisono*, il secondo di un'operetta sulle *misure armoniche*.

8. *Primo Libro Delle Muse. A Cinque Voci. Madrigali De Diversi Authori. Con Gratia Et Privilegio.* (*In Roma Appresso Antonio Barre 1555*) (1).

In 4° obl. Ogni *Parte* pp. 30. — Sono 23 madrigali, dedic. ad Onofrio Vigili. Furono ristampati poi dal Gardano lo stesso anno e dallo Scotto nel 1561, con l'aggiunta d'una *Canzon & uno Madregale a otto uoci del Barrè*. Del Ruffo sono 4: *Per pianto la mia carne* (2) *si distilla; Hor pensate al mio; Si m'è dolce; Così vuol mia ventura.* Gli altri sono: Di Arcadelt; di Ant. Barre, o Barrè, che oltre all' essere compositore era anche stampatore di musica; e del Berchem.

9. *Primo Libro delle Muse. A Quattro Voci. Madrigali Ariosi di Ant. Barre Et Altri Diversi Authori, Nuovamente Stampati. Con Gratia Et Privilegio.* (*In Roma, appresso Antonio Barrè 1555.*)

In 4° obl. — È una pubblicazione fatta " per le nozze del S. Marco Colonna & della S. Felice Ursina „ [Principessa Orsini] ed è dedicata alla sposa. Fra i madrigali sonvi certe *Stanze di Francesco Bellano*, musicate dal Barrè, che cominciano *Sorgi Superbo*, scritte appositamente per la circostanza. Il madrigale *Spirto gentil* dello stesso Barrè è dedicato *Al Card. S. Fiore.* Questi è quel Guido Ascanio di S. Fiora, Camer-

(1) Il Baini, nel vol. II, pag. 202, nota 58, della sua opera: *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Pierluigi da Palestrina* (Roma, Società Tipografica, 1828, vol. 2, in-4°, con ritratto del Palestrina) dice che questo fu il primo libro di musica stampato in Roma dal Barrè.

(2) E non *la mia carta*, come erroneamente è detto nel Vogel, *Op. cit.*

lengo della S. Sede che concesse il *Privilegio*, di cui parla il titolo, col quale proibiva di vendere nello Stato Ecclesiastico per due anni quest'opera del Barrè, cui era riservata la privativa. Ecco il principio di tale *Privilegio*: “ Quoniam Ant. Barrè musicus librum quondam numerorum musicorum quatuor vocum a se et diuersis aliis auctoribus compositum et hactenus non impressum, propendiem est impressurus... (1) „.

Dei 24 madrigali che compongono il volumetto uno solo, *Chiudimi gli occhi amore,* è del Ruffo; gli altri sono di Alessandrino Veneziano, o, come si trova segnato, Venitiano, a me noto solo per quanto trovasi in questa edizione e nelle successive ristampe, accennate più sotto; di Paolo Animuccia; del Barrè; di Giovan Franc. Caldarino; di Ghiselino Danckerts da Tholen (Zeenlandia), più celebre per essere stato, con Bartolommeo Escobedo di Segovia, arbitro nella famosa questione fra Don Nicola Vicentino e Don Vincenzo Lusitano (2), che per le sue composizioni; per quanto il Baini (op. cit., vol. I, pag. 343) chiami il Danckerts e l'Escobedo, che erano cantori della capp. pontificia, “ sommi compositori e profondi teorici: „ e tali dovevano appunto essere allora stimati, se ad essi si ricorse per un giudizio che mise in moto i più alti personaggi e diede luogo a solennissime adunanze (3).

(1) Lib. 182, Rat. Cameral. in Arch. Secr. Vatic., pag. 135, 22 aug., 1555. — Ho voluto riportare questo documento per dare un'idea del come erano fatti tali *privilegi*.

(2) Ambros, *Op. cit.,* vol. III, pag. 585. — Il *Trattato di Ghisilino Danckerts sopra una differentia musicale sententiata contro il perdente don Nicola Vicentino...,* citato dal La Fage a pag. 224-239 della sua *Diphthérographie* (Adrien de La Fage, *Essais de Diphthérographie musicale, ou notices, descriptions, analyses, extraits et reproductions de manuscrits relatifs à la pratique.* Paris, Legouix, 1863, in-8°, un vol. di testo ed uno di tav.) trovasi, secondo il La Fage, e come ripete il Gaspari a pag. 263 del vol. I del *Catal. cit.,* autografo nella Bibliot. Corsiniana: e il Baini (Op. cit.) a sua volta scrive, che l'autografo trovasi alla Vallicelliana. Rivoltomi alla direzione di questa Biblioteca per informazioni, il chiar.mo prof. Ernesto Monaci così mi rispondeva: « Dell'opera di Ghisilino Danckerts, *Trattato sopra una differentia musicale,* esistono nella Bibliot. Vallicelliana tre esemplari manoscritti segnati: R. 56, n° 15, pag. 348; idem, pag. 382; R. 56, n° 33, pag. 566. Il catalogo alfabetico e l'inventario non indicano alcuno dei tre esemplari come autografo, nè questo risulta da un esame superficiale dei detti manoscritti. Dalla Bibliot. Corsiniana mi si è risposto che non esistono in quella biblioteca manoscritti del Danckerts ».

(3) Il Baini cit. (vol. I, pag. 342-347, nota 424) dà ampie notizie documentate intorno alla detta questione, che consisteva in questo: Se l'autore di una musica qualsiasi conoscesse o non conoscesse il genere (*diatonico, cromatico* od *enarmonico*) a cui essa apparteneva. Questione che finì colla condanna del Vicentino, il quale sosteneva che nessuno conosceva il genere della musica.

Altri madrigali seguono di Vincenzo Ferro; di Giulio Fiesco, che fu a' servigi della Corte Estense a Ferrara: al quale proposito, noto, che trovansi alcuni suoi madrigali, stampati a Venezia nel 1567 e nel 1569, dedicati a Lucrezia ed Eleonora d'Este. Un madrigale porta il nome di *Lamberto*, nome che si legge in molte altre raccolte. Il Baini (op. cit., vol. II, pag. XII) crede che esso sia il Naich, ma questi si è sempre segnato *Hubert* o *Robertus;* molto probabilmente invece è — come opina il Vogel (op. cit., vol. I, pag. 342), il Courtoys, o Curtois, francese, accennato dal cit. Dalla Corte fra quelli che furono agli stipendî della Filarmonica di Verona. Quattro madrigali sono di Lupacchino; uno di Joan Domenico da Nola; altri anonimi.

Questo *Primo Libro delle Muse* ebbe poi in seguito molte ristampe; in alcune delle quali furono introdotte varianti od aggiunte, e il cui titolo subì qualche lieve modificazione nella dicitura (1). Fra queste nuove edizioni, quella del 1557 contiene anche i seguenti madrigali del Ruffo: *Deh perche Ciel; Chiaro si chiaro; Come nave ch'in mezz'all'onde; Così son io nel pianto; Laura celeste* (Quest'ultimo fu poi inserito nell'*Armonia celeste* — Gardano, 1558 — da noi già citata) e *Et io che sempre.* Nell'ediz. del 1582 invece non si trova alcuna composizione del Ruffo.

10. *Il Secondo Libro De Le Muse A Cinque Voci Composto Da Diversi Eccellentissimi Musici. Con uno Madregale a sei di Giouan Nasco, Et con doi Dialoghi a otto Nouamente stampato & dato in luce. A Cinque Voci. In Venetia. Appresso di Antonio Gardano. 1559.*

In 4° obl. Ogni *Parte* pp. 30. — Ristampato dallo Scotto nel 1561. Sono 18 madrigali dedicati da Stefano Parthi, cesenate, che ne è il compilatore, al " Caualliero Roberto Thosco da Cesena ". Quello del nostro Ruffo comincia: *Tra bei rubini e perle.* Gli altri sono: Di Salvador Essenga, frate servita modenese, morto il 1575 dopo essere stato successivamente maestro di Capp. a Tortona, a Modena e a Siena, secondo che di lui si legge negli *Annali de' frati Serviti* del P. Giani — che lo dice *musicae artis peritissimus* — stampati a Lucca nel 1719 e seg., al Tomo II, pag. 252; di Giovanni Lochenburgo, il quale doveva essere musicista tenuto in pregio; perchè molte cose sue si trovano stampate insieme con composizioni di Orlando di Lasso: e si sa che gli editori di quel tempo non associavano mai ai lavori di un reputato maestro, se non quelli, il cui autore aveva un nome ed un merito sopra l'ordinario. E

(1) Ecco le varie ediz. che a questa seguirono: Gardano, 1557, 1559, 1565, 1569, 1578, 1582; Scotto, 1562. L'ultima ediz. veneziana di quel tempo porta la data 1584, senza nome di stampatore; però ha nel frontespizio per marca tipografica l'insegna della stamperia Vincenzi-Amadino.

ratore della musica nel secolo XVI... — Venezia, Zerletti, 1819, in 16°, pp. 79.

13. *Musica Spirituale* (1) *Libro Primo Di Canzoni Et Madrigali A Cinque Voci. Composti Da Diversi Come Qui Sotto, Raccolta dal Reuerendo messer Giouanni dal bene nobil veronese à vtilità delle persone christiane, & pie, nouamente posta in luce. Da Jan Nasco. Da Lamberto curtoys. Da Adrian Vuillahert. Da Vincenzo Ruffo. Da Grisostimo da Verona. In Vinegia appresso Girolamo Scotto. MDLXIII.*

In 4°. Ogni *Parte* pp. 23. — Sono 13 composizioni, delle quali 5 del Ruffo: *Vergine Santa* e *Vergine sol al mondo,* tolte dall'ediz. del Cesano, 1555, da noi citata al n° 6, parte I della musica profana a stampa: *Deh sparg' o misera; Tanto fu 'l tuo; I vo piangendo i miei passati tempi,* colla 2ª parte *Si che s'io viss'in guerra.* Quest'ultimo è tratto da un'ediz. Gardano, 1555. Gli altri autori, accennati nel titolo di questa raccolta, furono da noi altre volte veduti, eccetto Grisostomo da Verona, che le storie veronesi non ricordano, come non lo ricordano le biografie musicali, a me noto solo pei 4 madrigali che di lui si leggono in questa raccolta.

14. *Symphonia Angelica Di Diversi Ecellentissimi Musici A IIII. V. Et VI. Voci, Nuovamente Raccolta Per Hvberto Waelrant. Et Data In Lvce. Nella quale si contiene vna Scielta di migliori madrigali che hoggidi si cantino. In Anversa. Appresso Pietro Phalesio & Giovanni Bellero. 1585.*

In 4°. Ogni *Parte* pp. 69. — Sono 58 madrigali dedic. a Cornelio Pruenen d'Anversa. Questa *Symphonia* non è altro che un'antologia (2) di composizioni già pubblicate in edizioni originali: fu poi dal Phalesio stesso ristampata con qualche piccola variante (cioè senza un madrigale del Contino e tre del Ruffo) successivamente negli anni 1590, 1594 e 1611. Nella presente ediz. del 1585 i madrigali del Ruffo sono i seguenti: *Cantan fra rami* e *Sento dentro al cor,* che trovansi fra gli *Aggiunti* ai *Madrigali Cromatici* nell' ediz. Gardano 1552 (n° 9 della musica profana, p.te I); *Fiere silvestre che per lati campi,* altro dei suddetti *Madrigali Cromatici,* che però era già nell'ediz. veneziana del 1545 (n° 6 della mus. prof. p.te I); *Prima che spunt'il sol,* tolto dai *Madrigali Ariosi,* stampati dal Gardano nel 1560 (n° 11 della mus. prof. p.te II);

---

(1) Ho messo fra la musica profana questa raccolta, essendomi per la parte sacra attenuto unicamente alla musica prettamente da chiesa.

(2) Nella dedicatoria è detto che tale raccolta è il « fiore di tutta la Musica, che insino al presente si ritruova, opera veramente degna di comparire dauanti a qual si voglia Principe ».

e *Ben mille volte fra me stesso*, stampato prima dallo Scotto nel 1554 fra i *Madrigali A Cinque Voci* (nº 5 della mus. prof. p.te I).

Gli altri componimenti sono dei già ricordati Animuccia, Contino, Gabrieli, Ingegneri, Marenzio, Fil. de Monte, Nasco, Spontone, Vecchi, Wert e di Orazio Angelini da Gubbio; Ippolito Baccusi, frate mantovano, che fu prima maestro del Duomo della sua città, poi (1) di quello di Verona; Lelio Bertani, direttore della Capp. del Duomo di Brescia; Michele Comis, o De Comis, dai biografi non ricordato, sebbene si conoscano parecchie sue composizioni stampate in raccolte (Vedi: Vogel, op. cit.); Girolamo Conversi da Correggio, che fu a' servigi del Card. di Granvella, vicerè di Napoli, conforme si legge nel suo *Primo libro de Madrigali a Sei Voci*, stampato dallo Scotto nel 1584; Giovanni Ferretti, che fu maestro della capp. del Duomo di Ancona e di quella di Loreto: è ricordato da Romano Micheli nella prefazione della sua *Musica vaga et artefiiciosa...* — Venezia, Giac. Vincenti, 1615. — Segue Don Gio. Giacomo Gastoldi, nativo di Caravaggio, poeta (2) e scrittore di musica fecondo, maestro di Capp. nella Chiesa Ducale di S. Barbara in Mantova, tenuto in onore alla Corte dei Gonzaga, come si rileva dalla dedicatoria della sua opera: *Vespertina omnium Solemnitatum Psalmodia...*, edita in Venezia dall'Amadino il 1602; opera che dovette godere gran fama, essendone state fatte tante edizioni, come a nessun'altra fra le antiche fu dato ottenere.

Sonvi altri madrigali di Gio. Batt. Lucatello, o Locatello, o Loccatello, organista (3), forse viterbese (4); di Giovanni de Macque, belga, organista e cantore (5), come è detto nel suo *Primo Libro de Ma-*

---

(1) Dal 1592, secondo che egli stesso scrive nella dedicatoria delle sue *Messe* stampate dal Gardano il 1593, e non già dal 1591, come erroneamente, seguendo il Fétis, asserisce il Bertolotti (*Op. cit.*, pag. 71). In questa dedicatoria inoltre il Baccusi chiama *celeberrimi* i cantori del Duomo di Verona: « in hoc vestro [La dedic. è fatta al Card. Valerio, Arcivescovo di Verona] templo, ...ab hoc coetu cantorum in tota Italia celeberrimorum... ».

(2) Vedi a pag. 324, vol. II, libro II, *Della storia e della ragione d'ogni poesia...*, di F. S. Quadrio. Milano, 1742. — Il Quadrio però erroneamente lo chiama Castoldi, anzi che Gastoldi, e dice che fu maestro del Duomo di Milano, mentre ciò non risulta dagli *Annali del Duomo* cit.

(3) Caffi, *Storia* cit., vol. I, pag. 264.

(4) Tale appare dalla dedicatoria del *Primo Libro de Madrigali di Michel' Angelo Cancineo Viterbese, Maestro di Cappella del Duomo di Viterbo*. Venezia, Ang. Gardano, 1590. — Il quale Cancineo ivi scrive, che le « compositioni dell'Eccellentissimo Signor Gio. Battista Loccatello... saranno il condimento di tutta l'opera » [i suddetti madrigali].

(5) Questi è quel Gioan Macco Castrato, di cui parla una lettera (cfr. Berto-

drigali... — Venezia, Ang. Gardano, 1576, — discepolo di Fil. de Monte. Viene poscia Rinaldo del Mel, o Melle, di Liegi, che, dopo esser stato a servizio della Corte di Baviera, come si rileva dal suo *Terzo Libro delli Madrigaletti a Tre Voci*... — Venezia, Ang. Gardano, 1594, — fu maestro del Coro nella Cattedrale e nel Seminario Sabinese. (Vedi il suo *Liber Quintus Motectorum*..., stampato dallo stesso Gardano nel 1595).

Altro madrigale è di Gio. Batt. Moscaglia, romano, il quale s'atteggiava anche a poeta, poichè infatti nella dedica a suo cugino Fabiano del *Secondo Libro de Madrigali a Quattro Voci*... — Venezia, Giac. Vincenzi, & Ricciardo Amadino, MDLXXXV — egli scrive: " Mi risolsi à far le parole de presenti Madrigali... „ Segue Gio. Maria Nanino da Vallerano, condiscepolo del Palestrina e poscia collega di lui nell'insegnamento, maestro della Capp. di S. Maria Maggiore in Roma, indi tenore a quella pontificia. (Vedi di lui, oltre che nelle storie e biografie generali, anche in: A. Banchieri, *Cartella musicale nel Canto Figurato Fermo, et Contrapunto*... — Venezia, G. Vincenti, 1614, in 4° — a pag. 234; A. Adami, *Osservazioni per ben regolare il coro dei Cantori della Cappella Pontificia*.. — Roma, A. de Rossi, 1711, in 4° — a pag. 181).

Troviamo ancora in questa raccolta: Pomponio Nenna di Bari, che fu coronato di lauro a Napoli il 1613; Giovanni Pizzoni, o meglio Piccioni, di Rimini (1), che fu organista del Duomo d' Orvieto, come risulta dal suo *Quarto Libro de Madrigali*... — Venezia, Ang. Gardano, 1596, — dopo essere stato maestro di Capp. dell' Accademia dei Desiosi a Conegliano (Vedi la lettera da lui premessa al suo *Primo Libro de Madrigali*, citato qui sotto alla Nota 1); Ippolito Sabino di Lanciano, e non veneziano, come, seguendo il Fétis, dice Bertolotti a pag. 61 dell'Op. cit.; ciò rilevasi dal primo libro de' suoi *Magnificat Omnitonum quinque*..., editi a Venezia dal Vincenti il 1587 (dalla dedicatoria dei quali sembrerebbe anche, che il Sabino fosse maestro della Capp. Lancianese) e da molte edizioni di suoi madrigali; Cornelio Verdonch, o Verdonk, e Uberto Waelrant, o Walrant, compositori fiamminghi: passarono il più della loro vita in Anversa: posti da Lodovico Guicciardini, a pag. 42 della sua *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*... — Anversa, Plantin, MDLXXXVIII — fra i " maestri di musica celeber-

---

LOTTI, *Op. cit.*, pag. 57-58) scritta al Duca di Mantova dal cantore Antonio Rizzi, il quale era stato mandato dallo stesso Duca a Roma « per procurare virtuosi ».

(1) Vedi la dedicatoria del suo *Quarto Libro Delle Canzoni A Cinque Voci* (Venezia, Erede dello Scotto, 1582) e il suo *Primo Libro de Madrigali* (Id., 1577).

rimi „. Il Waelrant in Anversa fu anche editore (1), come lo prova questa stessa edizione sua.

15. *Giardinetto De Madrigali Et Canzonette A Tre Voci. De Diversi Autori. Nouamente posti in luce. Libro primo. In Venetia, MDLXXXVIII. Appresso Ricciardo Amadino.*

In 4°. Ogni *Parte* pp. 22. — Sono 20 composizioni dedicate dal raccoglitore Paulo Bozi al Conte Marcantonio Verità. Una sola è di V. Ruffo: *Nova Angioletta;* 5 sono anonime e le rimanenti dei noti Baccusi, Asola, Gastoldi, Orlando di Lasso, Fil. de Monte, Gio. Maria Nanino, Nasco, Palestrina; e dello stesso raccoglitore Paolo Bozi, o Bozio, sacerdote (2) veronese (3), compositore di musica sacra e profana; di Giovan Cavaccio bergamasco e maestro di Capp. del Duomo della sua città (Vedi: Donato Calvi, Op. cit., pag. 202 e S. Mayr, *Biografie* citate); di frate Orazio Colombano, o Colombani, o Columbani, veronese, discepolo del cremonese Costanzo Porta (4): cambiò egli bene spesso di residenza, poichè, secondo la dicitura dei frontespizi delle varie sue opere, lo troviamo successivamente maestro a Vercelli, al Convento di S. Francesco di Milano, a Brescia, alla Ca Grande di Venezia, alla cattedrale d'Urbino (5) e alla chiesa del Santo di Padova (6).

Seguono madrigali di Gio. Croce da Chioggia, maestro della Capp.

---

(1) Pei maestri fiamminghi in generale, vedi: E. Vanderstraeten, *La musique aux Pays Bas avant le XIX siècle.* Bruxelles, Van Trigt, 1882.

(2) Che fosse tale ce lo dice l'Asola nella dedicatoria della sua rarissima raccolta, intitolata: *Sacra, Omnium Solemnitatum Psalmodia Vespertina* (Venezia, Amadino, 1592): ivi parlando degli autori della Raccolta, fra' quali vi è il Bozi, scrive: « his auctoribus omnibus religioni addictis ».

(3) Vedi le varie ediz. veneziane dell'Amadino dei madrigali di lui, e l'ediz. dei salmi citata nella seguente nota.

(4) Lo dichiara il Colombani stesso nella dedicatoria della sua *Harmonia super Vespertinos omnium solemnitatum Psalmos.* Venezia, Ang. Gardano, 1579.

(5) Vedi la dedicatoria del Colombano, premessa all'opera di lui, citata nella nota seguente.

(6) Giovanni Masutto nell'opera : *Della musica sacra in Italia* (Venezia, 1889, vol. 3, in-4°) non lo nomina nella serie dei maestri di questa Cappella; ma, si sa, il lavoro del Masutto contiene lacune ed inesattezze non poche ed è generalmente molto superficiale; e d'altra parte il nostro asserto è senz'altro provato dal frontespizio dell'opera: *Ad Completorium Psalmi duplices Primi octonis, nonisque vocibus Secundi concinendi, cum Antiphonis solitis B. Virginis Mariae. Auctore F. Horatio Columbano Veronense Min. Con. et in celeberrimo Divi Antonii Patavini templo, Musices moderatore. — Venetiis, Apud Riciardum Amadinum. 1593.* In-4°. Confr. inoltre pel Colombani l'Op. cit. del Tebaldini.

di S. Marco in Venezia (1); di Sigismondo Largari, organista del Duomo di Vicenza, come si rileva da' suoi *Accenti spirituali a una et due voci con il Basso per l'Organo...* — Venezia, Alessandro Vincenti, 1620 —; e di Tuttovale, o Tuttvalle, Menon. Quest'ultimo da nessun biografo è ricordato; ma non lo ha però tralasciato Ortensio Lando (Op. cit.) che lo dice " Francese habitatore di Correggio huomo singolare ". E il Catelani, nella cit. biografia del Merulo, dice che questi fu forse discepolo del Menon.

16. *Nuova Spoglia Amorosa Nella quale si contengono Madrigali à Quattro, & Cinque Voci Scielti dall'Opere de' più famosi, & Eccellenti Musici Nuouamente posta in luce. In Venetia Appresso Giacomo Vincenti. MDXCIII.*

In 4°. Ogni *Parte* pp. 52. — La prima *Spoglia* fu pubblicata dallo Scotto nel 1585, ma non contiene composizioni del Ruffo: questa invece, di 42 madrigali, che lo stampatore dedica a Marco Mantoa, del Ruffo ne ha 3: *Cantan fra i rami,* del quale abbiamo parecchie volte parlato; *Quando tall'hor il bel viso* e la 2ª parte *Dico il bel viso di colei* sono tolti dal *Secondo Libro di Madrigali a cinque Voci* dello stesso Ruffo (N° 4 della mus. prof., p.te I).

Gli altri autori sono: Bozi, Baldassarre Donato, Gabrieli, Ingegneri, Orlando di Lasso, Gio. de Macque, Merulo, Fil. de Monte, Nanino, Nasco, Annibale Padoano, Palestrina, Rore, Striggio, Wert, Felice Anerio romano, discepolo di Gio. Maria Nanino (2), maestro prima al Collegio degl'Inglesi in Roma (3), poscia alla Capp. Vaticana, dove successe al Palestrina (4); Annibale Coma, autore di alcuni libri di madrigali: forse della famiglia di quell'Antonio Coma da Cento, che in certe sue *Sacrae Cantiones...* — Bologna, Gio. Rossi, 1614 — si vanta di stirpe reale, dicendosi discendente di Comio Re degli Atrebati! Seguono madrigali del canonico Stefano Felis da Bari, successivamente

---

(1) Vedine la biografia in F. Caffi, *Storia* cit. Ricordato con lode dall'Alberici, *Op. cit.*

(2) Vedi le sue *Canzonette A Quattro Voci...* Venezia, Giac. Vincenzi e Ric. Amadino, 1586.

(3) Così leggesi ne' suoi *Madrigali spirituali... A Cinque Voci.* Roma, Alessandro Gardano, 1585.

(4) Cfr.: i suoi *Sacri Hymni et Cantica, Siue Motecta* (Venezia, Giac. Vincenzi, 1596); Baini, *Op. cit.,* vol. II, pp. 277-278, sul modo singolare onde avvenne, per mezzo del Card. Aldobrandini, questa elezione alla Capp. Vaticana. Il sacerdote romano Agostino Pisa, a pag. 15 della sua *Breve dichiaratione della Battvta Mvsicale* (Roma, Bartol. Zannetti, 1611), chiama l'Anerio « valentissimo Compositore ».

maestro delle cappelle del Duomo di Bari e di Napoli (1), che sembra siasi giovato degli insegnamenti di Filippo de Monte durante una sua dimora in Praga (2); di Domenico Maria Ferabosco di Roma, dove fu maestro di cappella; il quale ufficio esercitò anche in S. Petronio a Bologna. La sua canzone (*Io mi son giovinetta*) di questa raccolta fu celebre nel cinquecento (3); ed è fra quelle analizzate da Galilei nel *Fronimo.*

Altri madrigali sono di Ruggiero Giovanelli, o Giovannelli, o Joannelli, che fu, come si legge in molte sue stampe del tempo, a dipendenza del Card. Adobrandini, e maestro prima nella chiesa di S. Luigi a Roma, quindi nella Vaticana; dello spagnolo Cristoforo Morales, maestro della Capp. pontificia (4), poi alla Cattedrale di Malaga (5). Il P. Martini nella sua *Storia della musica* — Bologna, Lelio della Volpe, 1757-1781, vol. 3, in-8° — lo dice " autore stimatissimo e di gran grido ". Il Morales è pure ricordato da Rabelais (Op. e loco cit.) e da molti scrittori del sec. XVI.

Altri autori di questa raccolta sono: Bartolom. Roi, o Roy, maestro di Capp. del Vicerè di Napoli (6); il romano Francesco Soriani, o da Soriano (7), prima maestro della suddetta Capp. di S. Luigi, poi della pontificia: di lui parla il Baini, Op. cit., Vol. II, pag. 30: il Micheli nell' *Avviso inviato da me Romano Micheli... alli Musici...* —

---

(1) Vedi i varî libri de' suoi madrigali editi dal Gardano, dall'Amadino e dallo Scotto negli anni 1583, 1585 e 1591.

(2) Cfr. la dedicatoria del suo *Sesto Libro de Madrigali.* Venezia, Scotto, 1591.

(3) Vedi O. Chilesotti, *Una canzone celebre nel cinquecento* (In questa *Rivista,* anno I, pag. 446-453).

(4) Vedi la dedicatoria di Filippo Kesperle ai *Salmi et Motetti di Vincenzo de Grandis.* Venezia, Aless. Vincenti, 1625.

(5) Molte inesattezze sono state dette nelle storie musicali intorno al Morales; ma Filippo Pedrell colla sua pubblicazione or ora iniziata: *Hispaniae Scholae Musica Sacra. Opera varia (saecul. XV, XVI, XVII et XVIII). Vol. I: Christophorus Morales. — Barcelona, Juan B.to Pujol,* ci ha rivelato, oltre la musica inedita e sconosciuta di questo compositore, documenti biografici importantissimi. Noto fra gli altri quello che accerta finalmente la data e il luogo della morte del Morales, avvenuta a Marchena nel 1553. Trovasi un'ampia recensione del I vol. del Pedrell nel fasc. 2°, anno II di questa *Rivista,* pag. 347-352.

(6) Vedi: *Di M. Giovanni Pierluigi da Palestina* [sic] *vna Messa a otto voci sopra il suo Confitebor a due Cori. Et di M. Bartolomeo Lo Roi... — In Vinegia Appresso l'Herede di Girolamo Scotto. 1585.*

(7) Dal suo luogo di nascita. Vedi la dedicatoria che Paolo Agostini Laus Deo da Vallerano premette al suo *Libro Quarto delle Messe in Spartitura.* Roma, Gio. Batt. Robletti, 1627.

Roma, Lodovico Grignani, 1650 — lo chiama " famoso musico " (1): Annibale Stabile, amico di Gio. Maria Nanino, come rilevasi dalla dedicatoria dei loro *Madrigali a cinque voci* editi da Angelo Gardano il 1581: nel 1589 era " in Alma urbe collegii germanici musicae Magister " (2) e nel 1604 lo troviamo a' servigi di Sigismondo III di Polonia (3).

17. *Fiori Musicali Di Diversi Auttori A Tre Voci. Libro Secondo. Nouamente ristampati. Con Privilegio. In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. 1598.*

In 4°. Ogni *Parte* pp. 21. — Sono 20 madrigali, che furono poi ristampati in Anversa dal Phalesio negli anni 1604 e 1618: nelle quali ristampe vennero riuniti anche i madrigali del *Primo Libro* edito dallo stesso Vincenti nel 1590. Esso non contiene alcuna composizione del Ruffo, ma siccome nelle altre edizioni citate il nome del Ruffo appare fra gli autori del *Secondo Libro*, così descriverò anche l'edizione del 1590.

Essa è in 4°. Ogni *Parte* di pp. 21 con 20 madrigali dei noti Anerio, Asola, Baccusi, Coma, Croce, Gabrieli, Giovanelli, Moscaglia e Gio. Maria Nanino; di Paolo Bellasio veronese, maestro nell'Accademia Filarmonica della sua città (4); di Vincenzo Bell'haver, o Bellhaver, o Belaver, o Belhaver, che fu organista (5) del second'organo alla Capp. Marciana (6); di Girolamo Belli d'Argenta, membro dell'Accad. Filarmon. di Cesena, nella quale si chiamava *L'Elevato* (7), maestro di Gio. Niccolò Mezzogori che fu poi direttore della Capp. del Duomo di Comacchio e che tesse di lui altissime lodi nella dedica che gli fa della sua *Citara Sacra...* — Venezia, Amadino, 1612. Importanti notizie tratte dagli archivi pubblicò intorno al Belli il Bertolotti a pag. 95 dell'Op. cit. e

---

(1) Alcuni bellissimi *Responsorii* di questo eletto discepolo del Palestrina sono stati pubblicati dal Dr. HABERL nel suo *Kirchenmusikalisches Jarbuch für das Jahr 1895.* Regensburg, F. Pustet.

(2) Cfr. EITNER, *Bibliogr.* cit., pag. 862.

(3) Vedi: *Melodiae Sacrae, Quinque, Sex, Septem, Octo, & Duodecim vocum, Quatuor Celeberrimorum Musices moderatorum... Opera ac Studio, Vincentii Lilii Romani... collectae. — Cracoviae, In Officina Lazari, Basilius Skalski, Anno Domini, MDCIII.*

(4) Vedi i suoi *Madrigali a 3. a 4. a 5. a 6. a 7. & a 8. voci,* stampati in Venezia dall'Amadino il 1591.

(5) Il GARZONI (*Op. cit.*, car. 181) così scrive: « A' moderni tempi sono celebrati per ottimi suonatori nell'organo... Vincenzo Bell'hauer & Paolo da Castello... ch'empiono il mondo solo della fama del loro suonare ».

(6) Vedine documenti in CAFFI, *Storia* cit.

(7) Così leggesi nel suo *Nono Libro De Madrigali A Cinque Voci.* Venezia, Bartolom. Magni, 1617.

nell'altra: *Artisti in relazione coi Gonzaga...* — Modena, Vincenzi, 1885. Altri madrigali sono: di Giovanni Florio, che il Cavaccio nel *Dialogo a sette voci, Nella morte della Magn. Sig. Virginia Santi, moglie del Sig. Gio. Florio,* chiama " musico eccellentissimo „ (1); di Francesco di Gregori, o Gregorii, o Gregorio, forse toscano, come lo furono il senese Annibale, maestro del Duomo della sua città (2) ed il lucchese Gio. Lorenzo, violinista non del tutto oscuro (3); di Orazio Griffi, Cappellano Cantore della Capp. pontificia (4); di Romolo Naldi, da una lettera del quale — datata da " Roma il dì 23 maggio 1589 „ — ai " SS. Archangelo, Horatio, Francesco e Guido Cavalcanti „ premessa al suo *Primo Libro de Madrigali a cinque voci...* — Venezia, Ang. Gardano, 1589 — pare che il Naldi fosse un semplice *dilettante* di musica, perchè in essa dice di far " professione di lettere „. Il frontispizio della seguente sua opera vale ad illustrarne la biografia: *Motectorum duobus choris Dominicis diebus concinendorum partis hyemalis. Liber primus, Romulo Naldio Clerico Bononiensi Sacrae Theologiae, & Vtriusque Juris Doctore, S. Petri Equite, Auctore... — Venetiis, apud Angelum Gardanum, 1600.*

Altri autori di questa raccolta sono: Gio. Bernardino Nanino o Nanini, pel quale giova riportare il seguente passo che trovasi a pag. 25 della *Lettera scritta dal signor Antimo Liberati in risposta ad vna del Signor Ovidio Persapegi...* — Roma, Mascardi, 1685 —: " I scholari più perfettionati, scielti, e diletti (tra i molti del detto Gio. Maria Nanino) fu primieramente Bernardino suo fratello minore che riuscì di mirabile ingegno, e diede maggior lume alla professione con la nouità della sua vaghissima harmonia in ogni stile e piena di grand'osservanza, e dolcezza. „ Fu maestro della Capp. di S. Luigi in Roma (5) e del duomo di Vallerano, dove morì ed è sepolto (6); Benedetto Pallavicino cremonese (7), maestro di cappella del Duca di Mantova e di

(1) Vedi: *Il Primo Libro De Madrigali A Quattro Voci di Claudio Merulo... — Milano, Appresso Franc. & gli heredi di Simon Tini. MDLXXXVIII.*

(2) Vedi: *Ariosi Concenti Ciouè. La Ciaccona... di Annibale Gregori sanese...*, stamp. in Venezia da Bart. Magni nel 1635.

(3) Cfr. specialmente la dedicatoria delle sue *Arie in stil francese...*, edite a Lucca da Bart. Gregori nel 1698.

(4) Di lui vedi in: Ed. Schelle, *Die päpstliche Sängerschüle in Rom genannt die Sixtinische Capelle.* Vienna, Gotthard, 1872, in-8°, pp. xviii-274.

(5) Cfr. il *Tenore* del suo *Secondo libro de Madrigali à cinque voci.* Venezia, Erede di G. Scotto, 1599.

(6) Vedi: Agostini, *Messe* cit.

(7) Così è detto nel *Quinto* del suo *Primo Libro De Madrigali A Cinque Voci.* Venezia, Ang. Gardano, 1581.

Monferrato (1). Di lui fa elogio il Banchieri a car. 60 dell'opera *Conclusioni del suono dell'organo...* — Bologna, Eredi di Gio. Rossi, 1609 — parlando delle innovazioni di Claudio Monteverdi (2); Spirito da Reggio, che è poi *L'Hoste* (3), uno degli interlocutori del cit. *Dialogo* del Doni; e Francesco Stivorio, o Stivori, organista prima della " Magnifica Communità di Montagnana „ (Vedi i suoi *Concenti musicali...* editi a Venezia dall'Amadino il 1601), poi dell'Arciduca Ferdinando d'Austria. (Cfr. la sua *Musica Austriaca...* — Venezia, Amadino, 1605).

Veduto così il *Primo Libro dei Fiori Musicali*, veniamo finalmente al *Secondo* di cui abbiamo dato l'intestazione in questo N. 17.

Del Ruffo trovasi in questo *Libro* il solo madrigale *Qual sguardo.* Gli altri madrigali sono: Di Felice Anerio, Asola, Baccusi, Gerolamo Belli, Coma, Croce, Giovanelli, Francesco di Gregori, Spirito da Reggio, Stivorio; e di Cesare Acelli, o Accelli, cui il Fétis chiama semplicemente *italiano* e che non conosce se non per quanto vi è di lui nella raccolta dei *Floridi Virtuosi*, mentre parecchie altre composizioni di questo autore trovansi anche in altre raccolte, come si vede nel Vogel (op. cit.); di Michele Carrara, bergamasco, medico, filosofo, storico, poeta, musico, ecc. Un elaborato ed erudito discorso intorno a lui fu letto all'Ateneo di Bergamo il 3 aprile 1835 da Simone Mayr (4); di Gioseffo Guami da Lucca (5), organista prima in S. Marco di Venezia, poi al duomo della sua città, secondo che ne scrive il Banchieri nella dedica che a lui fa della sua *Cartella Musicale* (Venezia, Giac. Vincenti, 1610). Lo stesso Banchieri altrove (pag. 12 della già cit. op. *Conclusioni del suono dell'organo*) e lo Zarlino a pag. 18 dei *Supplementi musicali* (Vol. III, delle *Opere* cit.) lo chiamano " eccellente compositore e soavissimo suonatore „.

Da ultimo un madrigale porta la firma di Lodovico Viadana, che è poi Lodovico Grossi (Bertolotti, *Musici*, ecc. pag. 72, 95), il quale da frate prese il nome di Viadana dal suo luogo di nascita. Fu successivamente maestro di Capp. delle cattedrali di Mantova, Concordia e

---

(1) Vedi il suo *Sesto Libro De Madrigali à Cinque Voci.* Venezia, Angelo Gardano, 1600; e Bertolotti, *Musici...* cit., pag. 62.

(2) « Si come ancora tali, di simili [cioè nuovi ritrovati del Monteverdi] hanno hauuti, & praticati, Il Sig. Prencipe di Venosa, il Sig. C. Alfonso Fontanelli, il Sig. Emilio Cauallieri, Benedetto Pallauicino, & altri moderni, & elleuati ingegni, noto il di loro valore entro gl'onorati ridotti, & Accademie Heroiche ».

(3) Ambros, *Op. cit.*, vol. III, pag. 608.

(4) Vedilo riportato nel cit. Mayr, *Biografie* ecc., pag. 17.

(5) Vedi il suo *Terzo Libro De Madrigali A Cinque Voci.* Venezia, Angelo Gardano, 1584.

Fano, come si legge nei frontespizi di varie sue composizioni. Importantissimo è il Cap. 4° del Vol. II (pag. 59-65) della cit. op. del Winterfeld che ha per titolo: *Ludovico Viadana, und die Erfindung des Generalbasses.* Vedi inoltre: *Nella solenne inaugurazione del monumento al P.° Lodovico Grossi-Viadana... inventore del* " basso continuo ", *discorso del cav. Cesare dott. Vigna-Grossi, addì 14 ottobre 1877.* — Viadana, Remagni, 1877, in 8°, pp. 16 —; e soprattutto Ant. Parazzi, *Della vita e delle opere musicali di Lodovico Grossi-Viadana...* — Milano, Ricordi, [1876], in-8°, p. 56, con ritr. e 6 tav. di musica.

(Continua).

LUIGI TORRI.

L'interprétation artistique de l'Orage[1].

Un travail qui n'a jamais encore été fait, je crois, serait de suivre la fortune d'un fait suggestif quelconque, naturel ou humain, dans les différentes formes de l'art. — L'*Orage*, par exemple. Il a suggéré, indirectement, des mythes, des *statues*, celles de Jupiter, de Vulcain, — et directement, des *poésies*, des *musiques*.

Disons un mot, d'abord, des suggestions d'art « *indirectes* ». Fait vraiment surprenant, ce furent les premières. On sait que l'art est, dans l'antiquité, étroitement uni à la mythologie. Les anciens cherchaient plutôt, dans leurs œuvres, à « transfigurer » les phénomènes qu'à « figurer » les émotions. L'effet les touchait moins que la cause, le *subjectif* moins que l'*objectif*.

Levant, ainsi, leurs yeux vers le ciel obscurci, puis illuminé par l'*Orage*, ils prenaient cette vue superbe et terrifiante des *éclairs*, de ces sillons brusques de foudre qui déchirent la nue, semblent précipiter le feu, du firmament à terre.

Là où nous autres, modernes réfléchis, adultes, mettons une comparaison, une métaphore, — eux, pleins de sève jeune et naïve, mettaient une sorte d'hallucination. Ils voyaient, dans cette demi-illusion qui nous en impose encore au theâtre, l'éclair en *zig-zag* comme le profil boiteux, vacillant, d'un dieu jeté du ciel, exclu de l'Olympe harmonieux pour sa difformité. Ce fut le mythe de Vulcain, d'*Hephaistos*.

(1) Sujet traité par l'auteur dans son Cours libre de Sorbonne, sur l'*Histoire esthétique de la Nature*. Le livre est en préparation.

« Sa difformité »..... ce mot vous semble inattendu, du moment qu'il s'agit de *sublime*. Mais prenez garde que l'état d'âme de ces peuples enfants n'était pas le nôtre, à beaucoup près. Les Grecs, dont l'art est fait de sérénité, d'harmonie, regardaient certainement l' *Orage* comme un *trouble* dans l'eurythmie naturelle; tels nos marins qui s'épeurent encore, dit-on, des cierges allumés par *Saint Elme* à la pointe des mâts, — ils imploraient la main qui, derrière le nuage, se cache pour lancer la foudre, et dans ce « carreau » de foudre lui-même, brusque, infléchi, tortueux, leur âme entrevoyait le *Laid* rejeté par le *Beau*.

Donc, *Hephaistos*, gauche et boiteux, tombe en chute bizarre, sur le sol... Mais les anciens l'ont fait, sans beaucoup tarder, remonter dans l'Olympe, où, dès qu'il apparaît, sa figure provoque en l'assemblée des dieux un *rire* inextinguible, homérique.....

Que signifie ce rire? — Le *tonnerre*, — manifestation sonore de la foudre..... Vous vous étonnez? Le fracas du tonnerre, en effet, nous paraît imposant, non risible.

Mais ne jugeons point les anciens d'après notre conception, si supérieure, de la nature..... Et penchons-nous, avec un sourire d'indulgence séduite, sur ces délicieux enfantillages.

Souvent, au lieu du roulement grave, prolongé, presque musical, ou le précédant, vous percevez un craquement curieux, un bruit à la fois sourd et grêle, un crépitement qui fait songer à quelque rire satanique.....

S'il vous reste encore quelque doute, écoutez ce que dit Mr. Afanassief dans ses « *Vues poétiques des Slaves sur la nature* ».

« L'assimilation du tonnerre à un rire, dit-il, se rencontre dans les « poèmes des *Hindous*; chez les Slaves, les Germains, et autres « nations congénères, elle a produit les mythes sur le rire formi-« dable de Satan ».

Et Mr. Decharme, en sa belle « *Mythologie de la Grèce antique* », parle du dieu slave *Liechii*, devenu le génie des bois après avoir été celui des nuées orageuses. « Il a des éclats de rire qui s'entendent, « suivant les récits populaires, à 40 verstes à la ronde ».....

Voilà pour les suggestions d'art, plastiques ou poétiques, — *indirectes*. Il est temps d'arriver à ce stade chrétien, supérieur, où la

nature s'offre à nous grave, profonde et touchante, — *œuvre*, et non plus symbole, aimable, admirable en soi-même et comme émanation d'un seul Dieu.

Je laisserai, pour aujourd'hui, l'interprétation graphique, ou plastique, de l'*Orage*, et je m'occuperai seulement de son interprétation musicale.

Ce genre de traduction par les sons, les dessins d'orchestre, est à mon avis, supérieur à tous autres: en effet, comme vous l'allez voir, il est, pour le moins, autant *psychique* que *descriptif* (je parle naturellement, des chefs-d'œuvre); il ne peint pas exclusivement l'*Orage*; il peint, encore, — et surtout, les *sentiments* suggérés par l'*Orage*.

Six musiciens de génie, de talent, — au moins, inégal, furent tentés par ce beau sujet. Dans la musique dramatique, je citerai Rossini, Berlioz, Wagner. Dans la symphonie (ou la musique pure, en général), Stiebelt, Mendelssohn, Beethoven.

Je caractériserai rapidement l'œuvre des premiers, me réservant, comme un plaisir, — et même un devoir à l'égard du génie, l'analyse détaillée de la *Symphonie pastorale*.

L'*Orage* qui traverse l'ouverture de « *Guillaume Tell* » est un épisode intéressant du drame en raccourci, synthétisé. Il offre, à mon avis, de grandes qualités, et quelques défauts; en tout cas je le trouve supérieur à l'amplification, qui lui succède, du thème de la « fanfare ».

Les quarante et quelques mesures par où s'ouvre la préface instrumentale, indiquent un progrès du style symphonique de Rossini. Ces longs arpèges ascensionnels, allant se reposer sur un doux thème interrogateur, à deux reprises différentes, puis le chant simple et calme du violoncelle, et le dialogue qui s'ensuit..... vous donnent l'impression que le sceptique et spirituel maëstro s'était laissé gagner par l'émotion, devant un paysage.

Mais si l'orage qui survient a du mouvement, est assez bien conduit dans ses lignes maîtresses, si sa logique musicale est claire, et facilement saisissable, — il faut avouer qu'on ne retrouve guère en ce

ableau classique les sensations que donne la nature. Et si je voulais réciser, je montrerais, dans les *dessins* adoptés par le maître, un ouci de correction de la forme, et de symétrie, dont n'est point coumier le *sublime*. Non pas que la pureté de contour et l'harmonieuse disposition des parties ne soient nécessaires, ici-même ; et nous es retrouverons bientôt dans Beethoven. Mais la symétrie mélodique, armonique de Beethoven, son *eurythmie*, pour dire le mot juste, st à celle de Rossini, un peu, ce que la géométrie fine et complexe les ondes et des vents, des nuages, des feuillages, des êtres, — est u simplisme des polygones réguliers, des cercles parfaits, des courbes lémentaires. Nous ne saurions trop le redire, le secret de l'art upérieur est dans le charme, l'abandon, l'illusion de la fantaisie. Et cette perfection que nous reconnaissons toujours à la nature émane, ustement, d'un concert nombreux d'énergies, dont la figure résulante masque le travail sous la grâce.

***

Vous pouvez comparer à cet orage relativement épique, solennel, l'orage presque idyllique, en miniature, du « *Barbier* ». Correct et pimpant orage artificiel, bien limité, bien arrêté de contours, réglé comme un joli ballet, — tel que le doux Fénelon en eût rêvé, sans doute, à l'usage de son dauphin.....

Paulo majora canamus. Il eût été surprenant que le maître en polyphonies expressives, Richard Wagner, eût laissé passer l'Orage sans le peindre. Aussi le « *Vaisseau-Fantôme* » est-il une tourmente continue. Aussi ce drame surhumain, la « *Walkyrie* », s'ouvre avec le vent déchaîné, les averses, les éclairs, les éclats de foudre. L'expression saisissante est atteinte, ici, par des moyens très simples, mais d'une ampleur et d'une énergie inusitées jusque-là. Un seul et même trait, en vague longue et double, d'un profil sévère et heurté, pareille aux lames d'Océan qui fatiguent les vaisseaux, — se répète, uniformément, douze fois, puis se coupe en tronçons,... se renforce, lance des fusées, comme des jets d'écume... Il ne figure point la mer, cependant, mais, pour traduire l'ascension et la détente des notes sur la portée, c'est le schéma le plus direct, le plus explicatif.

L'intention du compositeur est d'évoquer un paysage de tempête,

un site où passe l'ouragan, tandis que Siegmund, fugitif, cherche un abri..... L'oscillation du motif principal dit par conséquent, à la fois, l'état troublé, frémissant, — d'un *ciel* — et d'un *esprit*. L'homme et la nature sont fondus dans un seul tumulte sonore, et la description nous émeut, parce qu'elle est autant *psychique* que cosmique.

Mais voici qu'à l'élément naturel et *cosmique*, à l'élément *psychique* humain, se mêle un élément divin, *symbolique*..... Au paroxysme de l'orage, alors que l'orchestre, épuisé, n'a plus, avec les forces naturelles, qu'à faiblir, — une *voix*, très personnelle et tranchant sur la partition, se détache en clair sur l'obscur: c'est l'appel du dieu du tonnerre.

Cinq fois répété, sur des harmonies toujours neuves, ce thème attire la foudre sur le sol; elle éclate, dans un fracas sourd de timbales et de cordes en *trémolo*;..... pour mieux accentuer l'unité de plan, Wagner a pris, ici, le thème symbolique, et lui faisant décrire un vrai sillon sur la portée, transforme ainsi, génialement, la voix fulgurante en éclair.

A partir de ce moment, tout s'apaise, degrés par degrés, en un lent et majestueux *diminuendo*. La tourmente finit sur le dessin qui la commençait; son rythme saccadé, persistant, ne variant que pour croître, ou décroître, nous laisse haletants, surmenés; — et pénétrant, avec Siegmund, sous le toit de la douce Sieglinde, notre âme, lasse, est prête aux admirables effusions d'amour qui vont suivre.

Je regrette que le temps me manque pour parler d'un très bel effet de tempête: la pittoresque et chaude ouverture de Mendelssohn, connue sous le nom des « *Hébrides* » ou de la « *Grotte de Fingal* ». C'est moins un orage, peut-être, qu'un tourbillon d'eau marine, une trombe musicale diaprée d'arcs-en-ciel, bondissant et rebondissant sur les parois de la belle caverne en basalte, un effet d'ouragan sans nuées, étincelant de soleil sous le souffle du nord, une tempête dans l'azur.....

J'ai hâte d'en arriver à l'orage le plus beau, le plus parfait, le plus émouvant, — le mieux préparé, qui se résout le mieux: celui de la « *Symphonie pastorale* ».

***

On ne peut bien comprendre une symphonie, surtout une symphonie de Beethoven, si l'on n'est quelque peu rêveur. Et par « rêveur », j'entends celui qui, se promenant dans les champs, à travers prés, buissons, forêts, au bord des eaux, le long des haies, ne voit pas seulement des points, des lignes, des plans, des surfaces, des perspectives....., comme tout le monde, comme le vulgaire, — mais qui pénètre ce que j'appellerai « *la quatrième dimension* ».

Qu'est-ce donc que cela, la « quatrième dimension »? Oh! je ne fais, ici, nulle allusion à la curieuse hypothèse des géomètres..... Je parle au point de vue moral. La « quatrième dimension » est, pour moi, *la face profonde des choses,* cet aspect transcendant des figures sensibles, qui laisse entrevoir leurs rapports d'harmonie...

Le garde forestier qui, d'après une anecdote célèbre, empêchait un jour Beethoven de passer, répondant à l'auteur de la « *Pastorale* », qui s'était nommé, — « Beethoven? Je ne connais pas ce nom-là! »..... ce forestier n'était probablement pas un rêveur. A ses yeux, j'en suis sûr, les arbres étaient des baliveaux, et le vent qui mugissait dans leurs cimes, un vent d'ouest, ou d'est, et pas plus... Fait bien curieux, cet homme, son semblable, anatomiquement conformé comme lui, parlant la même langue, astreint aux mêmes infirmités, — mais qui s'appelait Beethoven, il voyait, il entendait surtout (avant sa douloureuse surdité), d'autres choses, en ce coin de bois réservé dont sa distraction l'empêchait de noter l'écriteau. Quelles étaient ces choses? — Les traces légères de crayon, jetées sur les pages réglées de son « *Skizzen-Buch* », répondent. Le peintre, sur son album, porte les contours et les masses, *élus*, sans doute, idéalisés, mais directs... Le musicien, lui, réalise une transcription surprenante. Ces profils allongés de tiges, sveltes et « rapides » en leur ascension, telles des colonnettes de cathédrale, — ces berceaux naturels de feuillages entrelacés comme des nerfs de voûte ogive, — ces rideaux de peupliers alignés sur le chemin, qui tremblent, — ces troupeaux qui passent, affairés, sous le ciel menaçant, ces beaux nuages blancs aux ronds contours, qui se cuivrent, ces frissons précurseurs, ces traversées d'oiseaux,... tout cela devient harmonie, mélodie, rythme, appoggiature, syncope.

Par quel miracle, direz-vous? — Celui d'une *métrique*, et d'une *prosodie* comparées, que tout musicien de génie porte dans son cerveau... Y a-t-il donc pour lui des plantes, des rochers, des côteaux, des sillons, des nuées, des paysans? — Non, mais des directions, des mesures brèves ou longues, des continuités, des interruptions, des arrêts, des entraînements, des exaltations magnifiques, et des dépressions sublimes de forces.

Tout le secret de la musique est là, dans cette notation du rythme universel. Aussi bien, ouvrant devant vous la partition de la « *Symphonie pastorale* », ne vais-je point y chercher cette illusoire copie de la nature, que réclame, et croit y trouver le profane. La « *Pastorale* » est un paysage, dit-on. — Soit..., mais on dit aussi qu'un paysage est un *état d'âme*. Or dans le tableau d'un *orage*, qui va passer devant vous, ni l'éclair qui brille, ni le tonnerre qui gronde, ni l'obscurité qui s'épand, ni l'eau qui ruisselle des nuages, ni les cris d'effroi, ni la fuite, ne se trouveront figurés..., mais seulement les émotions, et les contrecoups de ces choses. — Comme, au reste, ces émotions, communiquées de l'« en-dehors », se tracent, au dedans, en rythmes conformes et synchrones, la musique atteint à la fois ses deux buts, et dans un seul schéma sonore, elle rend le mouvement de foudre, et le mouvement d'effroi de la foudre.

***

L'assemblée des villageois s'est prolongée, dans l'exubérant *scherzo* de la fête, de la « kermesse »; le thème bien rythmé d'une naïve contredanse se reprend une dernière fois; il marche, allégrement, vers sa cadence conclusive, il y court.....

Un bruit lointain, et bas, mais qui tranche par sa tonalité étrangère, arrête instantanément les danseurs... L'archet des ménétriers reste suspendu sur la corde..., le thème ne se conclut pas. Tous écoutent... C'est le *tonnerre*. Un simple trémolo, d'un demi-ton plus haut que la tonique détournée, annonce l'orage à l'orchestre.....

Alors, haussées au ton nouveau, les voix nerveuses des violons énoncent un premier thème.

Son dessin toujours inclinant, en notes conjointes et piquées, et dans le ton voilé de *ré bémol*, — contraste avec les derniers traits du motif de la contre-danse, en ton joyeux de *fa*, montant par degrés disjoints, hardis, sveltes et bien liés. — La ligne, la couleur, tout est changé maintenant. La crainte plane. C'est, pour moi, le « *motif de l'appréhension* ».

Il est long, ondoyant et vif, à lignes mobiles, inquiètes : allure de pas effarés, courant sans savoir où... Sa cadence évitée le transporte au ton supérieur, qu'affirme un second trémolo; il se répète en *mi bémol mineur*, se met au diapason de l'orage... La basse trémulante s'élève encore d'un degré; un roulement plus proche annonce *fa* mineur... Et voici que l'orage, très vite, se déchaîne..... Par des artifices de convention, des harmonies imitatives? Du bruit pour en imposer à l'oreille, un frottement d'archets quelconque?..... Non pas, vous ne trouvez ici, même au paroxysme du trouble, que de purs moyens musicaux : trémolos ou batteries se sérient logiquement, harmoniquement, suivant un cycle de modulation « mélodique »; joignez les sons d'appui qui les amorcent, et vous obtiendrez une ligne parfaite, significative en soi, un *motif*. Le premier éclat de l'Orage se traduit par des traits de basse répétés, en groupes de cinq doubles.

Ces traits graves et pesants, dans le mode mineur, roulant rapides, égaux, et montant très peu chaque fois, — n'imitent point le tonnerre; ou du moins l'imitent assez mal: le char légendaire lancé sur un pont d'airain était, certes, une invention plus topique. Mais la musique, ici, dédaignant le procédé puéril des *effets*, arrive au but exigé, par le *rappel des causes.* Reproduire le bruit d'orage avec un roulement de timbales, — ainsi l'a fait Berlioz, hélas ! — est un procédé tout à fait extérieur à l'art. Pourquoi? Par la comparaison que, d'instinct, nous faisons entre la *copie* et le modèle. La poupée de cire de Grévin, la rose en taffetas, le coup de tonnerre ronflé par la peau d'âne nous font sourire, — ou nous dégoûtent..., alors que cinq traits de crayon, tracés par Puvis de Chavannes, un lys simplifié, adapté au décor par Grasset, un dessin court de contre-basse, noté par Beethoven à la place qu'il faut, nous laissent satisfaits et conquis.

Vous m'entendrez donc si je montre, en la suite de traits descendants brefs, et bien espacés, qui dardent obliquement, parallèles entre eux, à travers l'espace aéré du médium, — une averse, l'averse idéale...

Qu'y a-t-il de si poétique, et de si saisissant dans l'averse? — Est-ce l'eau qui descend d'une chute soudaine, noyant tout, voilant tout objet d'un rideau à mailles verticales? — N'est-ce pas plutôt l'éclat fugitif, répété, le blanc reflet mat de ces raies, dont notre œil, alternativement, surprend la chute au sommet, au centre, à la base? — Or le motif beethovenien suit cette loi du regard: il fragmente l'effet de chute en segments visuels abrégés, arrête la pluie, pour ainsi dire, aux stades essentiels de sa trajectoire, établit des niveaux rythmiques en l'espace.

La loi de la musique est ici la loi de nos sens. J'ai déjà prouvé que nos sens rythment et mesurent le tableau du monde extérieur,

qu'ils transforment la continuité de l'en dehors — en *symétrie*. L'art musical est l'art du rythme par excellence: il saura, quand il est parfait, opérer pour nous le transfert des rythmes « visuels » en rythmes « auditifs »; et je note, ici, son succès, car, sans nous faire soupçonner le travail, et tenant sa science cachée, — par un dessin rompu, descendant, oblique, parallèle, il évoque la beauté de ces averses orageuses, promptes, étincelantes, rabattues par le vent comme un faisceau rigide de piques (1).

Ce motif « *de la pluie* », — je le baptise ainsi, sans malentendu, n'est-ce pas? — vous l'entendez *précipiter* par les violons en « *tutti* », sur la basse dont j'ai parlé, qui gronde et roule en groupes de cinq obstinés, durant 12 mesures... Et comme le torrent d'eau déversé, dans la nature, provoque, on sait, une décharge, — aussitôt le thème de pluie résolu, sur le grave, au ton de *si bémol mineur*, — jaillit, en arpège ascendant, le premier *éclair*, puis, un demi-ton plus bas, le second.

Pourquoi noter l'*éclair*, direz-vous, par un trait ascendant? N'est-ce point contraire à la nature? Quand la foudre éclate, ou brille en la nue, le sillon court de haut en bas; la direction inverse est très rare... Je vous demanderai, à mon tour, pourquoi ce trait musical ascendant représente si bien, à votre esprit, l'éclair? De pur instinct, remarquez-le, tout compositeur traduira la lueur fulgurante par un geste sonore *montant;* ainsi procéda Rossini, en l'ouverture de

(1) On pourra m'objecter que Beethoven ne songeait pas, peut-être, à peindre *la pluie*, dans ce motif. — Je répondrai que le motif n'en est pas moins assez bien expressif de l'averse. Le compositeur écrit souvent sous l'empire d'une tendance secrète, qu'il peut être le premier à méconnaître. C'est ce que les savants nomment l'*intuition*, et les poètes, l'*obéissance à la Muse*.

« *Guillaume Tell* ». Et du premier mouvement, vous trouvez cela naturel. C'est un nouvel argument pour la fonction décidément subjective, et « *psychique* » de l'art musical. Ce qui frappe l'esprit (je ne dis pas « les yeux ») dans l'éclair, c'est la promptitude, la brusquerie du mouvement... Surpris dans son rythme vital, à phase lente, continue, l'organisme répond par un mouvement réflexe, aussi brusque, — et *de sens inverse*... Le tressaut que provoque, involontairement, le premier éclair d'un orage, est, dans sa direction, centrifuge; il entraîne un soulèvement du diaphragme, des côtes; et, par influence, le visage lui-même hausse ses traits; les paupières, après un clignement, se relèvent, puis les sourcils; la tête se dresse sur le cou; souvent les bras se portent en haut..... Effet d'expansion naturel, après l'*arrêt* momentané, la contraction du courant vital...

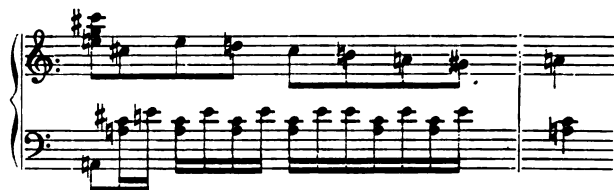
Or tous nos gestes artistiques, c'est une loi, se règlent moins sur l'orientation du fait extérieur, que sur celle de nos propres réactions intérieures... La musique sans drame et sans paroles, la « *symphonie* », révélant un dessin suivi d'« états d'âme », est un peu, dans ses évolutions, comme l'aiguille de tel instrument enregistreur: elle affecte souvent, cette aiguille, en ses gestes, une direction justement opposée à celle de la force. Ainsi lisons-nous l'énergie de la pression, dans un baromètre, sur l'*ascension* du mercure en la branche majeure: on dit que le baromètre *monte*, lorsque le mercure, justement, *baisse* sous la pression dans la branche mineure. De même la flèche d'une girouette s'oriente à l'origine du vent, dont l'impulsion la repousse... C'est l'image des actes psychiques, qui, mouvements de réaction, sont *de sens contraire à l'action*. Le sanglot soulève le sein qu'oppresse la tristesse. Or, la mélodie pure, sans phrase, ne dira pas, le plus souvent, la menace, mais l'état menacé, la *défense;* point l'écrasement du destin, mais le *ressort* de l'âme. Qu'est-ce que le *regret?* — Un douloureux contraste entre ce qui part, et ce qui reste... Objectif et concret, le motif fuira, sans doute, léger, comme le « partant »; mais subjectif et mental, il traduira, par une inclinaison chromatique alanguie, le geste de retrait du « *restant* », son reploiement douloureux sur lui-même.

Le double éclair de Beethoven ainsi justifié, *vrai* psychologiquement, provoque un nouveau dessin d'orchestre: c'est, pour moi, le thème « *de la fuite* ».

Il est en traits d'octaves, doublés par l'unisson des instruments à cordes; ainsi purement mélodique, sans accompagnement d'harmonie; d'où contraste habilement offert avec les diversités d'allure antérieures, des parties supérieures aux basses. Au dialogue heurté qui précède entre l'averse et le tonnerre, — succède un élan d'ensemble, très net, très détaché... Descente rythmée des *violons* tous parallèles, sur des degrés inégaux; — sorte d'escalier naturel harmonique, dont la structure évite les froides symétries, en amenant insensiblement à chaque palier de repos, la cadence de *la bémol*, puis celle de *fa mineur*, enfin celle de *ré bémol.*

Sur cette dernière tonique, un thème nouveau, bien enchaîné d'ailleurs au précédent, émerge du profond des basses.

Ici, le roulement de tonnerre est plus prolongé; le trait grave ininterrompu qui l'exprime, monte et descend, fiévreux, dans un espace resserré, tel un jeu multiple d'échos..., l'éclat répercuté de la foudre. Un éclair suit, puis un second roulement, puis un éclair encore, auquel succède un troisième coup prolongé... L'orage est à son premier paroxysme: on dirait que l'orchestre s'entraîne à la manière des éléments: les parties s'écartent bientôt au plus grand degré

d'amplitude; les traits de feu, traduits en triples croches, se rapprochent; d'abord lancés de 3 en 3 mesures, ils jaillissent à chaque temps fort; puis la même mesure en est illuminée par deux fois... La limite, alors, est atteinte, et — sur l'accord de *la majeur*, où, brusquement fléchit, en se détournant, l'ouragan, voici que reparaît,

— démasqué soudain, — *le motif de l'appréhension*. Si strictement relié, de ton et d'allure, au tumulte extérieur, qu'il semble continuer une rumeur de voix couverte l'instant précédent par l'orage. Ainsi du trouble céleste au trouble humain, et du tremblement d'atmosphère à celui des cœurs, la transition est si parfaite, que l'alternance nécessaire en musique, atteint l'effet d'action simultanée. Dans ce dialogue contrasté de la tempête et de l'épouvante, le geste de fuite et d'effroi se laisse soupçonner sous les traits qui peignent le vent, le tonnerre; — on ne perd pas l'homme de vue, même quand il se taît... Aussi le drame court-il, sans arrêt, ni ralentissement, à son but; le *motif d'appréhension*, comme surmené dans ses lignes, haletant, nous entraîne, d'un souffle, vers les nouvelles rafales qui le noient... Ainsi les clameurs d'une foule, à travers la tempête, surgissent, et disparaissent alternativement à l'oreille.

Qu'elle est belle, et simple, cette longue gamme descendante en accord de septième brisé, par où le thème d'épouvante fonce littéralement dans la recrudescence de l'orage!

Il reprend, en effet, l'orage, après un instant de répit, et comme une éclaircie dans les régions graves de l'orchestre... Un trémolo sourd et nu des violons annonce une phase nouvelle. La tonalité sonore de *ré*, qui s'établit, semble donner aux cordes un regain d'énergie: les basses se reprennent à gronder, en traits de 4, puis 5 doubles... répétés jusqu'à quatre fois dans chaque mesure; — alternant d'abord avec eux, puis poursuivant sa plainte sans répit, *le motif de l'appréhension*, restreint à son premier membre, est jeté, par émissions hâtives, sur le fond tumultueux d'harmonie; son

profil inclinant, comme précipité, s'interrompt chaque fois sur un soupir, il s'entrecoupe...; un lent, graduel crescendo renfle ses accents peu à peu, le fait de plus en plus insistant, l'exaspère... ainsi jusqu'au *fortissime*, qui l'enchaîne, insensiblement, à un septième et nouveau dessin musical : le thème du *paroxysme*.

Etudiant ce thème de près, j'y trouve certain caractère de parenté avec celui *de la fuite*. Du moins une série de modulations analogues amène à peu près les mêmes cadences... Le contraste entre les basses au rythme bien scandé, martelé comme des lourds marteaux de Vulcain, et les arpèges affolés qui les accompagnent, à l'aigu, — c'est le contraste entre l'énergie fatale des éléments, déployée dans toute son ampleur, — et le frémissement d'épouvante humaine à sa limite d'acuité;... cette juxtaposition concertante de l'ample et du pressé, de l'écrasant et du fragile, — a pour effet immanquable, à toute audition, l'impression du *sublime*. — Aussi la tension, à son comble, appelle une détente; et celle-ci s'opère par la descente des violons, franchissant en octaves les 3 larges degrés *du thème de la fuite*. Ce thème, cette fois, part de *ré bémol*, pour se détourner, à la fin, sur un accord qui fait pressentir le ton de *fa*..... Mais ce ton ne s'établit pas, car aussitôt, avec une entraînante vivacité qui ne laisse pas respirer un instant, — une longue plainte chromatique du vent s'élève, et court à deux reprises dans l'orchestre. Tels ces frissons énormes qui, sous un ciel orageux, courbent les cimes des peupliers sur toute une longueur de route... Encore un de ces effets imitatifs, que Beethoven a sauvés de l'écueil de banalité, une onomatopée musicale ennoblie par la science, et par la conscience. Un autre aurait lancé, sans doute, sa gamme chromatique *au jugé*, profitant de la tolérance qui laisse courir indéfiniment toutes notes ainsi conjointes sur une *pédale* continue... Remarquez la *raison* de Beethoven, — son « intuition rationnelle », plutôt, — qui pose à cette chromatique, éolienne, mais avant tout musicale, les limites,

inférieure et supérieure, de l'accord de basse; cet accord de septième, en effet, qui gronde en *trémolo* dans les régions graves, se compose des sons: *sol* — *si* ♭ — *ré* ♭ — *mi* ♮. Or la portion descendante du trait chromatique débute par un *sol*, et se termine sur un *si* ♭; et sa portion ascendante court de ce *si* ♭ — à *mi* ♮. Partout d'ailleurs, en cette musique qui représente l'absolu dans la perfection, on retrouve sous les traits les plus dramatiques, les plus indépendants d'aspect, l'ossature rigide d'un contre-point. Ainsi l'humaine physionomie, dans ses jeux d'expression les plus libres, a toujours pour base un mouvement rythmique et réglé des os et des muscles profonds.

Cette plainte longuement déroulée du vent d'orage rappelle, dans ses lignes, le thème d'appréhension, dont elle est, pour ainsi dire, la forme extensive. Elle s'élève par une sorte de port de voix (*fa* ♯ *sol*) très bref, d'une brièveté qui contraste avec l'allongement prodigieux du trait; ce port de voix, dans l'insistance toujours plus serrée de l'idée, finit par s'isoler; après avoir servi de ressort, par deux fois, pour projeter la gamme chromatique, il saillit seul et se débande, par secousses répétées, montantes, jusqu'à l'explosion attendue, imminente depuis 5 mesures, — un coup fortissime, — la chute de la foudre, peut-être... ou le point culminant du cyclone...; en tout cas l'apogée du drame à la fois atmosphérique et mental.

Désormais, les choses ne peuvent guère aller plus loin; l'orage a déchaîné tout ce qu'il avait d'énergie; son résidu de forces se dépense encore en trémolos des cordes supérieures, accompagnés de traits de contre-basses: ces mêmes traits que vous avez vus marquer le début de l'orage... Un *rinforzando* marquant le temps fort pour chaque couple de mesures seulement, indique un espacement dans l'effort; la modulation des segments de *trémolo* est plus brève: on sent que l'apaisement est prochain. — Mais le trouble de l'orchestre s'est trop prolongé dans sa violence, pour que le calme revienne si tôt... Ainsi que notre cœur palpite plusieurs minutes après le coup d'émotion passé. — les cordes, nerveuses encore, déchargent, en un *diminuendo* progressif, le résidu de leur vitesse acquise. Le thème du *paroxysme*, atténué, sert ici de passage au rassérènement; et son dessin fiévreux,

palpitant, à l'aigu, prend, avec le ralentissement, et l'assourdissement graduel, une expression neuve, annonciatrice d'accalmie.

Celle-ci s'accentue: le thème du tonnerre roule, comme au lointain, d'un roulement prolongé, mais assourdi; ses lignes amollies déclinent vers la tonique inférieure, doucement, — telle la foudre dont le grondement *semble*, à l'horizon, osciller dans un *rallentando* rassurant.

Quelques ressauts sonores se font entendre, avant le silence définitif; un éclair solitaire, — et dernier, illumine la nue qui fuit; — il vous semble *voir*, à ce moment, le tumulte d'orchestre au loin, derrière vous; — il a fui dans le temps, ce tumulte, comme fuit la nuée sombre et chargée, dans l'espace...

Alors, sur la ligne d'orchestre apaisée, purifiée comme le ciel, s'exhale, tout pénétré de bonheur, le dernier thème du morceau, celui du rassérènement.

Oh! combien peu suffit ici, pour dire beaucoup! — Quelques accords plaqués, très lents, d'une harmonie pure, graves et doux, forment une phrase de *merci*, profonde, religieuse, et dont la conclusion, retardée par un grondement suprême, au son perdu dans les lointains, — s'achève une première fois sur la tonique. Un second roulement encore, effacé dans l'espace, et le thème de sérénité se répète, — rappelant d'ailleurs par son contour le motif de l'appréhension, dont il est l'aspect ralenti. — Mais cette fois, aucun bruit d'orage n'arrive pour l'entrecouper; il s'élance, le doux thème, d'un long port de voix régulier, vers l'accord d'*ut majeur*, — cadence conclusive, — et transitionnelle aussi bien, car ce dernier accord, fermant la scène de l'*Orage*, ouvre le cantique final, si pur, si plein de religieuse effusion. — Tel, ce liseré blanc qui limite, sans rien interrompre, la nuée sombre d'avec l'azur.

MAURICE GRIVEAU.

La musica negli antichi eserciti sabaudi

Di trombatori, tubicinatori, trompeti, pifferi, tamburini ed altr
menestrelli suonatori di simili strumenti da fiato e da percussio
presso principi di Savoia o sovrani e città in relazione con essi d
copiosa notizia Filippo Saraceno ne' suoi *Giullari, menestrelli, viagg*
imprese guerresche dei principi d'Acaia (1). Nelle feste di corte
nei viaggi e ricevimenti più che in altre occasioni vediamo que
artisti chiamati a dar prova di loro abilità or soli or con altri m
nestrelli « da corda » e ricevere parte delle largizioni che erano
prammatica. Così i loro nomi, diligentemente registrati nei conti d
tesoreria dal dispensatore delle grazie principesche, diedero mod
all'erudito Saraceno di svolgere una pagina veramente inedita dell
cultura subalpina. Di rado però, per quanto i principi sabaudi f
d'allora si dimostrassero belligeri, musica e milizia sono accoppia
in quei tempi: dato il carattere delle milizie feudali, che a mal
pena avevano conservato qualche avanzo del ricco corredo di stru-
menti di celeusmatica, posseduto dagli antichi, se ne intende faci-
mente il perchè. Solo col rinascere dell'arte militare, verso il pri-
cipio dell'età moderna, il « suono » ritorna in onore. « Come n
abbiamo nello armare lo esercito », scrive il Machiavelli (*Arte del*
guerra, libro III), « preso del modo greco e romano, così nel distr
buire i suoni serveremo i costumi dell'una e dell'altra nazione »,
quindi consiglia di far stare i trombetti presso il capitano genera-
come « suono atto non solamente ad infiammare l'esercito ma atto

---

(1) *Studi storici* editi dalla vedova. Pinerolo, tip. Chiantore-Mascarelli, 18..

sentirsi in ogni romore più che qualunque altro suono », di suonare « com'è consuetudine sonarli ne' conviti » tamburi piccoli e zufoli, che si trovino attorno ai capi minori, di usare nella cavalleria trombe di minor suono e di diversa voce, ecc.

Il Piemonte con Emanuele Filiberto attuò in parte le idee del Segretario fiorentino ed ebbe milizie proprie. Vi si tenne perciò in debito conto il « suono ». Giovanni Antonio Levo, autore del *Discorso sul modo di armare compartire et esercitare la militia del Ser.*[mo] *Duca di Savoia* (Torino, 1566), ispirato al capolavoro del Machiavelli, rivolge la sua attenzione al modo di difendere i suonatori di « corazze all'antica con certi mezzi braciali ligieri », ma in modo che non siano impediti di suonare, perchè « mancando simili uficiali non si può negli streppiti del combattere intendere il comando dei superiori, nè mantenere li ordini da li soldati ». Il « Bilancio della milizia di qua dai monti » (1580) pubblicato dal Ricotti (1) registra quattro trombetti nella guardia di arcieri, un tamburo della guardia di archibugieri, ed un piffero nella guardia d'alabardieri del principe (di Piemonte).

Accompagnamento obbligato del tamburo, di cui rompe la monotonia co' suoi acuti, il piffero, introdotto forse dagli Svizzeri in Italia (cf. i bassorilievi della tomba di Francesco I, rappresentanti episodî della battaglia di Melegnano (1515)) è il primo nucleo delle future bande reggimentali. Tanto è vero che in Francia pifferi si chiamarono indistintamente i sonatori dei varî strumenti da fiato che si vennero introducendo negli eserciti. Da noi si dissero tromboni. Così fu composta certamente di pifferi e *musettes* quella « banda dei tromboni », dei quali è cenno in un ordine di pagamento (27 dicembre 1581). Per esso Carlo Emanuele I manda a pagare al lucchese Anselmo Sergiusti « capo dei nostri musici della cittadella della presente città » quanto aveva speso « per la compra di strumenti musicali sia per servitio mio che per quello d'essa cittadella ». Questa piccola banda formata di sei, poi sette individui, prestava servizio tanto presso il presidio della cittadella quanto a corte in occasione di feste, ed ebbe a capo (primo trombone), dopo il Sergiusti,

---

(1) *Storia della Monarchia piemontese*, II, 524.

Giorgio Borgia, organista della Metropolitana, poi Pasquino Bastini, pure lucchese (1).

Durante i regni di Carlo Emanuele I, di Vittorio Amedeo I, la reggenza di Cristina di Francia, periodi di lunghe guerre, le riforme militari, quando si compirono, non poterono naturalmente toccare gli ordinamenti musicali. Col regno di Carlo Emanuele II, essenzialmente pacifico, creandosi i primi reggimenti permanenti di fanteria nazionale, vi s'introdussero — seguendo forse l'esempio francese — gli *hautbois*, la cui sonorità un po' aspra ma squillante ben s'addiceva ai ludi aspri di Marte. Luigi XIV, a dir vero, li proibì, ma ciò non impedì che ricomparissero ben presto, tacitamente tollerati. Fu probabilmente circa questo tempo che la « banda dei tromboni » della cittadella di Torino fu addetta al reggimento Guardie (istituito il 18 aprile 1659) e prese il nome di banda d'*hautbois*, sostituendosi in gran parte gli oboe ai pifferi e *musettes* e salendo il numero dei suonatori da sette a dodici. Però il Duca non tardò a correggere l'abuso, ed or quattro or sei *hautbois* soltanto troviamo nei primi ruoli conservatici del reggimento Guardie, quattro nel reggimento *Dragons bleus* (levato in quello stesso anno (1683)) (2).

Molta parte degli ordinamenti militari sabaudi era modellata sulla vicina Francia. Non è quindi da stupire che anche di colà si volessero i modelli delle marcie. Da un italiano però, il celebrato G. B. Lulli, la cui « marche des hautbois pour les mousquetaires de Sa Majesté » era ormai nota a tutti gli eserciti. I negoziati furono affidati al conte di Trinità, inviato straordinario di Vittorio Amedeo II a Parigi, che insieme ad un medico Ferreri assistè poi alle prove delle marcie, composte in assai poco tempo dal maestro fiorentino. Il Ferreri che « s'entend fort bien en musique » doveva farsi un'idea chiara del tempo per farle eseguire in Piemonte. Di queste marcie non s'è conservato altro ricordo che il fuggevole accenno del carteggio diplomatico e la nota del ricco regalo fatto dal Duca al maestro — un suo ritratto contornato di brillanti del valore di mille luigi.

---

(1) Togliamo queste ed alcune poche altre notizie da un articolo del marchese Cordero di Pamparato, pubblicato nella *Gazz. del Popolo della Domenica*, XIV, 29, 19 luglio 1896.

(2) Ruoli dei reggimenti *Guardie* e *Dragoni bleus* in Archivio di Stato, Torino, sez. 4ª.

A differenza dei pifferi, che come i tamburi erano tratti dai sol-ati e fecero sempre parte delle compagnie, gli *hautbois*, spesso fo-estieri, francesi, svizzeri, tedeschi, entrarono quasi subito a far parte el piccolo stato maggiore del reggimento. Dipendevano dal tamburo aggiore, ma avevano però uno o due primi *hautbois* che la face-ano un po' da capi-musica, erano trattati assai largamente, ed in remio di lunghi anni di servizio potevano essere ammessi agl'in-alidi (1). Nel 1725 i due primi *hautbois* del reggimento Guardie ercepivano annualmente lire 436,12, più una razione giornaliera di ane, avevano diritto ad un'intiera « piazza da letto »; paga vistosa e si paragoni a quella dello stesso cappellano e d'altri addetti al eggimento.

Col regno di Vittorio Amedeo II vengono pure in uso i timpani , come li chiamavano, *timballi*. Anche questa — lo dice il nome — ra importazione d'oltr'alpe. V'eran passati di Germania, dove veni-ano alla lor volta dall'Oriente, durante le guerre della fine del se-olo XVII, quando il colonnello De La Bretèche, impadronitosi d'un paio di timballi nemiche, aveva ottenuto di poterle serbare gelosis-simo trofeo di guerra. Nicolò Le Grand veniva « assentato » (2) con biglietto ducale del 25 gennaio 1684 come timballiere nella com-pagnia dei genti d'arme; soppressi i genti d'arme nel 1690, conti-nuarono i timballi ad usarsi nella piccola banda di « genti di livrea » che accompagnava il sovrano (3) e comparvero in alcuni reggimenti di cavalleria e dragoni dopo la guerra del 1706. Fu appunto alla battaglia di Torino che i dragoni di Sua Altezza (ora Genova ca-valleria) tolsero al reggimento francese Bartillac un paio di timballi, tenuto poi sempre collo stendardo quale preziosissimo patrimonio del reggimento (4). Ebbero poi timballi le guardie del corpo, Piemonte Reale e Savoia cavalleria, strumenti di lusso che richiedevano una guardia di quattro cavalieri e si prestavano a spenderci attorno assai

(1) Gio. Battista Pop I di Elbin (Silesia) fu ammesso agl'invalidi nel 1778 dopo quarantaquattro anni di servizio come *hautbois*. Cfr. Duboin, *Editti*, tomo XXVI, 2319.

(2) Arrolato, dallo spagnolo « asiento ».

(3) Giulio Roberti, *La Cappella regia di Torino* (*1515-1870*), p. 26.

(4) Sono ora all'armeria reale di Torino, depositatevi dalla famiglia del colon-nello Magnocavallo.

tra lauta paga al timballiere e manutenzione. In guerra poi erano d'impaccio, tanto che nel 1778 furono quasi totalmente soppressi.

Fino al regno di Carlo Emanuele III solo reggimenti privilegiati ebbero quei pochi *hautbois*, che costituivano un simulacro di banda, cui eventualmente si aggiungevano timballi, pifferi, tamburi. Intorno al 1748 cominciò, come nella maggior parte degli eserciti europei, anche nel piemontese quella gara tra ufficiali di varî corpi, desiderosi di far bella figura in mostre e parate, che condusse pian piano all'aumento notevole delle bande. « Aucune des mesures gouvernementales » scrive dell'esercito francese del secolo XVIII, ma è vero anche degli altri, il generale Bardin « n'ont été moins obéïes que celles concernants les musiques » (1). Anzi, si potrebbe aggiungere, si provvide con qualche cenno di regolamento solo dopo che per molto tempo s'era chiuso occhio sugli arbitrii dei capi corpi. È quindi assai difficile accertare le origini di talune importantissime modificazioni, fissar date, sincerar nomi. I pochi documenti pubblicati dal Duboin (*Editti*, tom. XXVI cit.) sanzionano quasi sempre il fatto compiuto. Ora il Re « si degna permettere che continui a mantenersi la banda degli *hautbois* di cui si ritrova presentemente fornito » un reggimento, ora cede alle istanze d'un comandante di brigata o di reggimento, spesso portavoce dell'ufficialità. Intanto sull'esempio dei reggimenti tedeschi assoldati, tra i quali quello di Rhebinder era il più reputato, e dell'esercito francese si aggiungono col 1752 nel reggimento Monferrato, col 1754 nel reggimento fucilieri agli *hautbois* i corni da caccia — e probabilmente altri già li possedevano nelle loro compagnie leggiere. Col 1775 nel reggimento

(1) *Dictionnaire des armées de terre*. La fonte principale per la storia degli inizi delle musiche militari in Francia, dette anche *chapelles*, è il Turpin, *Commentaires sur les institutions militaires de Végèce*. Paris, 1783, t. II, p. 3-10. « On n'a imaginé », scrive il Turpin, che è ostile alle bande, « de donner cette musique agréable aux régiments que pour amuser le soldat et plus encore les spectateurs à une revue et dans des comédies et des bals. Elle est donc purement de parade... Une musique n'est bonne qu'à faire paraître les graces d'un jeune officier ou d'un jeune colonel qui déploie bien ses jambes et ses bras et danse un menuet beaucoup mieux souvent qu'il ne commande un régiment ». Così pure il famoso riformatore Saint-Germain, *Mémoires* (Amsterdam, 1777), p. 168. Il Burney, *De l'état présent de la musique en France, en Italie et en Allemagne* (Gênes, 1809), II, 9, 66, 69 dà notizie curiose sulle musiche militari da lui sentite nel Belgio ed in Germania (circa il 1770).

Savoia si forma una banda di dieci individui « cioè 8 di suonatori denominati *clarinette* e due di tromba ». Siamo all'epoca dell'evoluzione degli strumenti ad ancia, quando all'oboe si viene accompagnando la clarinetta, destinata poi a sostituirlo nelle musiche militari.

Il regno di Vittorio Amedeo III fu nei primi suoi anni più pacifico di quello de' suoi predecessori, ma segnalato da maggiori innovazioni negli ordinamenti della milizia. Se ne risentì anche la musica, per cui s'impiegò una delle maggiori individualità artistiche del Piemonte, ornamento della cappella regia fin dal 1749, Gaetano Pugnani. Al suo « primo virtuoso di camera e direttore generale della musica instrumentale » — tale il titolo nuovo con cui il sovrano onorò il grande violinista — affidò fin dal 1774 Vittorio Amedeo l'incarico di comporre alcune marcie e saltuariamente di disimpegnare alcuni uffici in relazione colle sue musiche militari. Non fu certo estraneo il Pugnani alla determinazione sovrana (ordini 18 marzo e 16 giugno 1778) di aumentare di quattro il numero degli *hautbois* concessi al reggimento guardie, che furono così dodici, ed ebbe mano nella compilazione dei regolamenti « per le marciate e le battute del tamburo » e per le marcie degli *hautbois* che « seront cadencées et exécutées sur la mesure du pas ordinaire » e di cui « il sera permis aux régiments d'avoir celles qu'ils voudront » (1). Fu pure in quel turno — e si potrebbe supporre avervi avuto anche influenza il Pugnani — che don Alberto Genovese duca di San Pietro, primo colonnello del reggimento di Sardegna, con atto munifico dotò il suo reggimento di un capitale di 100,000 lire vecchie di Piemonte (1° agosto 1776), aggiungendovi con codicillo del 25 ottobre 1777 altro lascito di 20,000 lire vecchie, con obbligo d'impiegare — il che si fa almeno in parte tuttora dalla brigata Granatieri — la cospicua rendita nel mantenimento d'una musica composta di ottimi soggetti, nel vestiario e negli arredi del tamburo maggiore ed in funzioni funebri a suffragio della propria anima, col patto che fossero rese più marziali dal suono della musica del suo reggimento (2).

---

(1) 24 luglio 1775, Duboin, *Editti*, XXVI, 2052.

(2) Choulot et Ferrero, *Essai sur les brigades des Gardes et de Savoie* (Turin, 1845), p. 92; Oneto, *Memorie sopra le cose musicali di Sardegna* (Cagliari, tip. Monteverde, 1841), p. 39; Camussi, *Dizionario analitico delle circolari dell'azienda generale di guerra* (Torino, 1853), p. 170.

Regie patenti del 17 agosto 1786 diedero al Pugnani una posizione « militare » più stabile. Ricordando il particolare gradimento con cui aveva fin dal 1774 « rimirato la sollecita premura di corrispondere maestrevolmente alle nostre viste » il Re dichiarava fare assegnamento sul maestro « per la composizione d'altre marcie, per l'insegnamento di esse e per l'ispezione sulla costruzione degl'instrumenti di musica alle medesime adattati » e per dargli un contrassegno di soddisfazione « per il costante suo zelo non meno che per quella distinta perizia nelle parti tutte di musica che non solo presso di questa ma eziandio presso delle estere nazioni ha reso celebre il suo nome » si compiaceva nominarlo « direttore della musica militare coll'ispezione sugl'individui nei diversi reggimenti alla medesima affetti e sui loro instrumenti nella parte che rispetto a questi riflette il pagamento da farsene all'ufficio generale del soldo e ciò con tutti gli onori autorità e prerogative all'additata carica spettanti ed appartenenti colla facoltà di raunare all'uopo ripartitamente ed in tempo opportuno coll'annuenza però sempre dei comandanti dei corpi gl'individui sopraccennati per il loro ammaestramento e coll'annuo stipendio di lire 600 di Piemonte » (1). Il nuovo direttore della musica militare aveva quindi uffici assai complessi di compositore, istruttore, amministratore ed eventualmente *embaucheur*.

Del Pugnani come compositore per banda fu dato anni sono sentire eseguita una marcia, adattata però per gli strumenti moderni (2). Dallo stesso manoscritto (3) da cui quella fu estratta e che ne contiene alcune, quasi tutte opera del celebrato maestro, mi pare interessante togliere anche la *Marche pour le régiment des gardes* che, data la ristrettezza dei mezzi impiegati, è certo nella sua semplicità cosa tutta adatta allo scopo per cui fu composta. Ne trascrivo la prima parte.

---

(1) Duboin, *Editti*, tomo XXVI, 2319.

(2) Nelle feste per il 2° centenario del reggimento Piemonte Reale a Torino, in giugno 1892. Fu pubblicata per cura del maestro Caso nella collezione: *Pezzi musicali stati eseguiti al grande torneo per festeggiare il 2° centenario del reggimento Cavalleria Piemonte Reale* (Torino, Bianchi).

(3) Appartenente già all'Opera pia Barolo ed ora al Liceo Musicale di Torino.

Corno 1°
Corno 2°
Oboe 1°
Oboe 2°
Col 1°
Fagotti

6
6
6
6

Come istruttore, amministratore, *embaucheur* rispose pure il Pugnani ottimamente agl'intendimenti sovrani. Dalle varie sedi dei corpi venivano mandati a Torino i soggetti più acconci al Pugnani e quando si fosse trovato che « abbiano qualche prenotizia di musica, buona disposizione per impararla, siano in buono stato di servizio, ben fatti, di bella figura e disinvolti per le marcie » erano ammessi alla scuola. La quale si restrinse dapprima ai corni da caccia, poi si estese ai trombetti da sostituirsi nei reggimenti di dragoni ai tamburi, e fu affidata, sotto la suprema direzione del Pugnani, a Vittorio Amedeo Canavasso, provetto suonatore di corno da caccia della Cappella Regia, appartenente ad una vera dinastia di artisti cresciuti nel regio servizio.

Parve un momento si volessero sopprimere — nonostante la nomina del Pugnani — la massima parte delle bande reggimentali, poi si riaccese l'emulazione tra i diversi corpi e si permise loro, per lo più su domanda dell'ufficialità appoggiata dal colonnello ed a condizione che fosse mantenuta « a proprie spese », di avere la « banda turca ». Era composta di un numero vario di suonatori, che sull'organico non oltrepassano quindici, ma in realtà erano talvolta di più (1). Il nome di « banda turca », derivato dalle bande dei

(1) Nella nota raccolta dello Stagnon, *État général des uniformes* (1789), sotto il titolo « musique militaire » sono dati cinque figurini: hautbois Montferrat, cor de chasse Aoste, tambour major aux gardes, tambour des grenadiers Saluces, fifre Piémont. Altri figurini (gli originali) si trovano sparsamente nelle carte dell'Ufficio generale del soldo (Arch. di Stato, sez. IV^a).

giannizzeri, cui si presero parecchi degli strumenti più rumorosi od acuti, s'era diffuso in Germania fino dalla prima metà del secolo; da noi — poichè in Francia si usò soltanto circa il 1770 — assai più tardi e venne a significare qualcosa di più completo dell'antica banda degli *hautbois*. Nei ruoli del reggimento La Marina (1792) ad esempio gl' « individui della banda » sono descritti nello stato maggiore del reggimento, ma senza l'indicazione dello strumento; nei ruoli del reggimento guardie (1° semestre 1793) troviamo distinti gli *obboè* o *clairinets* della « grossa banda » dalla « piccola banda », in cui s'erano relegati, come in Francia, pifferi (1) e tamburi, ossia la « musique de haut bruit ». Nonostante la guerra, cresceva il numero dei suonatori nei singoli corpi e si determinavano meglio le loro attribuzioni (2). Nel « regolamento di servizio in campagna e di polizia interna degli accampamenti (25 maggio 1792) » si stabiliva: « Après la prière tous le musiciens des corps commenceront à jouer de leur instrument des airs gais devant les drapeaux et étendards de leur régiment ». Anche qui abbiamo probabilmente un riflesso di quanto si faceva in Francia, dove fu appunto nei primordî della Rivoluzione stabilito che le musiche rendessero più solenni le presentazioni delle bandiere, le parate, gli accompagnamenti funebri, ecc.

Durante il periodo francese (1798-1814) le milizie piemontesi — salvo i pochi corpi rimasti in Sardegna — incorporate nelle francesi ebbero con esse comuni vicende (3). Parteciparono quindi dello stra-

---

(1) J. J. Rousseau (*Dictionnaire de musique*) pur riconoscendo che erano « détestables », si lagna della loro abolizione (furono però ben presto ripristinati) e vuole che almeno « il y en ait un par bande de tambours, qu'il soit d'accord avec les autres instruments, qu'il redise les airs des marches de musique et qu'il accompagne les bruits de caisse ». Il marchese Silva, *Pensées sur la tactique et sur la stratégie* (Turin, 1778) dice « rien n'est si inutile que ce fifre » e propone di sostituirlo colla tromba, viceversa ne vuol conservati due da aggiungersi cogli *hautbois* alla compagnia « d'élite ». C'era una tradizione inveterata che si potè solo a stento cancellare.

(2) A titolo di curiosità notiamo nei ruoli del reggimento Savoia il « cor de chasse Charles Botta du Sr Philippe de St Georges Canavese habitant à la Cassine Blanche près de Verolengo », assentato il 17 novembre 1786 per sei anni, passato il 27 novembre 1792 nei « musiciens » del medesimo reggimento. Era cugino ed omonimo dello storico che fu, com'è noto, distinto dilettante di flauto, grande amatore di musica, ma feroce antirossiniano.

(3) Nell'interessante *Mémoire pour l'organisation de l'école de musique de*

ordinario sviluppo che presero le bande militari negli eserciti napoleonici, sceltissime, numerose, ben pagate e miglioranti continuamente pei rapidi progressi che dal principio del secolo veniva facendo l'arte di fabbricare strumenti a fiato. Ricostituitosi col 1814 l'esercito piemontese, vi si formarono bande musicali più numerose e si posero per la prima volta ufficialmente sotto la direzione di un « capo banda ». Il primo « capo banda » che figuri nei ruoli del reggimento guardie (1815) è Alessandro Vinatieri, di nota famiglia di clarinettisti lombardi. Alcuni dei « musici » dello stesso e di altri corpi avevano servito nell'esercito francese e in quello del regno d'Italia. Tra essi ricorderemo Giuseppe Donizzetti, fratello di Gaetano, già musicante nel 7° di linea italiano, congedato a Brescia nel 1814, entrato nello stesso anno in un reggimento piemontese, dove conseguì presto il modesto grado di capo banda, tirocinio all'ufficio che doveva poi sostenere per molti anni nell'esercito del sultano, però con dignità equiparata a quella di generale (1).

I regni di Vittorio Emanuele I e di Carlo Felice, di quest'ultimo specialmente dopo i fatti del '21, non furono di grande importanza nella storia della milizia piemontese. Si restringevano il più possibile le spese tanto che s'imponeva, per esempio, agli ufficiali la grave ritenuta di due giornate di paga (1822) per formare la massa musica. Carlo Felice però, il grande amatore del teatro, s'interessava un po' anche della musica militare, ma a modo suo e quindi non vi fece grandi novità. Col nuovo ordinamento dato all'esercito da Carlo Alberto (1831-32) invece si aumentò il numero dei musicanti (18 pei reggimenti di linea, 24 per le guardie) e si soppressero definitivamente i pifferi. Si vuole che fosse conseguenza indiretta di tale soppressione, per cui non si sarebbe più potuto eseguire l'antica marcia tradizionale del Re, affidata appunto ai soli pifferi, il pensiero di

Turin che è, salvo errore, del 1811 o 1812 (Miscellanea Istruz. Pubbl., 29, Bibl. di S. M., Torino) si hanno notizie biografiche di Gian Francesco Deponte di Rivoli, già capo musica negli Usseri piemontesi e di Gaspare Cerighino di Casale, che si sarebbero potuti impiegare utilmente come maestri di strumenti da fiato. La scuola, che era stata proposta da tempo dal Botta, non si aprì mai durante il governo francese.

(1) Verzino, *Contributo ad una biografia di Gaetano Donizzetti*. Bergamo, Carnazza, 1896.

nei confratelli dell'esercito sardo, ma le prime guerre d'indipendenza e le forti economie nel bilancio che susseguirono non permisero loro di avverarsi. Non è còmpito nostro vedere in che misura ciò avvenisse, poichè ci toccherebbe discendere ben oltre il tempo in cui l'esercito sardo si trasformò nell'attuale esercito italiano ed ebbe dagli altri eserciti che con esso si fusero più fecondi elementi di vita artistica (1).

GIUSEPPE ROBERTI.

---

(1) Cfr. A. PERRIN, *Studi militari. — Riorganizzamento delle musiche reggimentali*. Versione di V. G. Scarpa. Torino, fratelli Bocca, 1862, e KRAKAMP, *Progetto per le musiche militari*. Napoli, 1862. Le musiche militari degli antichi eserciti toscano e napoletano avevano a capo, come ispettori generali, musicisti di gran fama, Teodulo Mabellini l'una, l'altra Saverio Mercadante.

Alcune considerazioni intorno alla riforma melodrammatica a proposito di Giulio Caccini, detto Romano.

Nella storia musicale difficilmente si trova un periodo così degno di interesse, sebbene relativamente breve, come quello che fra il 1570 e il 1615 circa si è svolto sulle rive dell'Arno con resultati cotanto fecondi per l'arte moderna, giacchè il nuovo indirizzo impresso al linguaggio dei suoni per effetto degli studii letterari e filosofici sulla civiltà greca, prediletti dalle classi culte, valse a sostituire alle pedantesche teorie dei contrappuntisti principii dettati dalla ragione e conformi alle leggi fondamentali dell'estetica.

Non sempre è stato valutato equamente il contributo pôrto da diversi artisti al movimento trasformatore designato sotto la denominazione di riforma melodrammatica, ossia alla costituzione dello stile recitativo, dovuta naturalmente, non già all'iniziativa e all'opera di un solo ingegno, bensì al lavoro complesso e successivo di un numero non piccolo di individui, che con tentativi più o meno riusciti si adoperarono ad estrinsecare un concetto, adombrato dapprima astrattamente soltanto con criterii teorici. La maggior parte degli autori che si cimentarono a mettere in pratica le nuove idee non poterono resistere alla vanità di proclamarsi inventori del mutato sistema e gli scrittori che seguirono, per poco esatta cognizione delle cose, per amore di campanile, o di partito, si fecero sostenitori di uno o d'altro maestro, generando confusione, diffondendo opinioni erronee.

Intorno a quest'argomento la succinta lettera informativa che Pietro de' Bardi, figlio di Giovanni, indirizzava a Gio. Battista Doni, il 10 dicembre 1634, non solo per il modo semplice e per la naturalezza colla quale è redatta, ma eziandio per la famiglia cui apparteneva il nobile fiorentino, culla onde uscirono i germi del progresso musicale, mi pare il documento più attendibile per formarsi giusto criterio del memorabile avvenimento. Tuttavia, uno dei principali compositori di quel tempo vi è ommesso, Emilio de' Cavalieri, famoso per avere musicato la *Disperazione di Fileno*, il *Satiro* e il *Gioco della Cieca*, che ebbero fortunato successo, e gli procurarono la carica di ispettore generale sopra le arti e gli artisti. Se sgraziatamente non possiamo giudicare il merito di dette produzioni andate perdute, la dettagliata descrizione di Gio. Battista Doni ci pone in grado di apprezzarne il valore. Nel capitolo IX del *Trattato della musica scenica*, egli ammette che dal Cavalieri fu introdotto l'uso di vestire con note per intero una azione drammatica, ma soggiunge subito: « Conviene, però, sapere che quelle melodie sono molto differenti dalle odierne, che si fanno in stile, comunemente detto recitativo, non essendo altro che ariette con molti artifizi di ripetizioni, echi e simili, che non hanno che fare niente con la buona e vera musica teatrale della quale il signor Emilio non potè aver lume per mancamento di quelle notizie che si cavano dagli antichi scrittori »; onde emerge con sufficiente evidenza che il gentiluomo romano fallì nel segno, perchè delle idee professate dagli eruditi non interpretò lo spirito, ma si restrinse materialmente alla forma esteriore, e non è quindi da ritenersi esatta l'asserzione del Guidotti che nella prefazione dell'Oratorio *Rappresentazione di anima e di corpo* lo dichiara inventore della musica scritta in stile recitativo, conoscendosi che il primo ad offrirne un esempio fu Vincenzo Galilei, il quale imaginò per voce sola, con accompagnamento di viole, il *Canto del Conte Ugolino,* e più tardi le *Lamentazioni di Geremia.* Gli elogi straordinari tributati ad Emilio de' Cavalieri dall'editore bolognese si potrebbero supporre destinati ad esaltare, per ragioni di lucro o di *réclame*, la pubblicazione poco posteriore alla prima esecuzione, seguìta in Roma nel febbraio 1600, secondo l'opinione generale dopo la morte dell'autore, mentre mi fu dato stabilire con sicurezza, nei miei appunti

di *Storia Musicale*, che il Cavalieri morì, invece, due anni più tardi, e precisamente il dì 11 marzo 1602 (1).

La *Rappresentazione di Anima e di Corpo* ebbe luogo ben sei anni dopo l'esecuzione in casa Corsi della favola la *Dafne* di Ottavio Rinuccini con note del Peri e quantunque lo spartito di quest'opera sia andato disperso, fòrse per le ragioni addotte dal Carazzini nell'erudita memoria *Jacopo Peri e la sua famiglia*, non vi ha dubbio fosse stata creata per voce sola: il canto omofono è da ritenersi abbastanza conosciuto dagli antichi frequentatori di casa Bardi, ove si ponga mente che, anche prima del Peri, Jacopo Corsi, mecenate e insigne dilettante, si era provato di adattarlo alla stessa favola. Dei due curiosi frammenti, rintracciati da una musicologa di Copenaghen, la signora Ortensia Panum, che li riprodusse nel *Musikalisches Wochenblatt* del 19 luglio 1888, il brano sulle parole *non curi la mia pianta o fiamma o gelo* ha il carattere distintivo della melopea dell'*Euridice*, nonchè di tutti gli altri lavori appartenenti al Caccini ed al Peri.

Con assennato paragone Pietro de' Bardi, conte di Vernio, confronta l'ingegno di questi due compositori: « Il Peri aveva più scienza, e trovato modo con ricercare poche corde, e con altra esatta diligenza, d'imitare il parlare familiare, acquistò gran fama. Giulio ebbe più leggiadria nelle sue invenzioni »; ed invero i madrigali a voce sola del Caccini, benchè ancora privi della condotta tematica, mentre rappresentano la remota ed embrionale origine dell'aria, per le facili e spontanee melodie, ornate da abbellimenti suggeriti dal buon gusto, si possono ritenere altresì come modelli delle composizioni vocali che svilupparono nel seicento e nel secolo susseguente il Cavalli, il Cesti, lo Scarlatti e i suoi discepoli: aggiungasi il libro delle *Nuove Musiche*, primo meritevole della qualifica di metodo teorico-pratico, che servì di fondamento e guida alle scuole del bel canto, fulgida gloria d'Italia. Nella declamazione cantata in confronto del suo

---

(1) Nei sopracitati appunti (*Rassegna Nazionale*, 15 novembre 1893) sono pure accertate le date della nascita (Lucca, 27 giugno 1547) e della morte (Firenze, 25 dicembre 1597) di Cristoforo o Cristofano Malvezzi, canonico della basilica di S. Lorenzo, maestro di cappella dei Granduchi Francesco e Ferdinando dei Medici, autore di pregiati madrigali e insegnante peritissimo; Jacopo Peri fu il suo più valente alunno.

mulo, il fiorentino Peri si distingue per maggiore efficacia drammatica; ivi la parola trova accenti caldi e vibrati e l'espressione dei entimenti appare più intensa, per cui nell' audizione del prologo lella tragedia nella *Euridice* involontariamente il pensiero è trasportato ai sublimi monologhi del *Macbeth*, del *Rigoletto*, al *Credo* lell' *Otello* e nelle stanze di *Tirsi* la melopea comincia a trasformarsi, il discorso melodico si delinea con euritmico disegno.

Allorquando promossi la commemorazione trecentenaria della riforma melodrammatica, ebbi anzitutto di mira una méta utile e eria, come qualche lavoro che ne illustrasse la storia, ed infatti la già citata monografia del Corazzini distrusse le fiabe inventate a lanno dello *Zazzerino* (Peri), mettendone in luce le qualità persoıali; il prof. Guido Mazzoni, da pari suo, seguì particolarmente l'opera lel Rinuccini nella poesia lirica, il sig. Warburg con erudizione orse copia di inedite notizie sulla parte artistico-rappresentativa di quell'epoca. Al desiderio rimasto insoddisfatto di vedere anche con brevi parole ricordato il Caccini, uno dei più validi promotori dello stile recitativo, per buona ventura, mercè le intelligenti indagini del sig. Antonio Calvi, e col gentile permesso accordatomi dall'egregio comm. Presidente della Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze, posso supplire, riportando alla fine di queste brevi note una succosa relazione, con alcuni dettagli che lo concernono. Romano per nascita, il Caccini può considerarsi fiorentino, non solo per il lungo soggiorno sulle rive dell'Arno, ma ancor più, come egli confessa, per l'educazione artistica informata ai dettami del rinascimento. Nemmeno sarebbe ad escludere l'ipotesi che i suoi antenati fossero oriundi di Firenze: fino dal secolo XV una famiglia Caccini aveva quivi stabile dimora, le sue case furono quelle che vanno da via Pinti a via della Pergola (1); il Rosselli nel sepultuario cita una tomba ad essa appartenente nella chiesa della Badia in via del Proconsolo, trasportata dopo il restauro del tempio nel chiostro dei Cipressi, ove è tuttora la lapide colla iscrizione.

Giulio Caccini, sia per invidia degli emuli, sia per ragione del carattere, ebbe momenti difficili. Una lettera di Bartolomeo Pro-

(1) G. Odoardo Corazzini, *Diario Fiorentino di Michele del Corazza*. Firenze, 1894, Cellini e C.

speri, estratta dalla Cancelleria Ducale di Modena (Carteggio degli Ambasciatori di Firenze), reca:

1593. Luglio 25, Firenze.

Il Sig.r Giulio Cacchini (sic) Romano musico m' ha detto questa mattina esser stato licentiato dal Gran Duca con suo dispiacere, se bene la sua provisione di 200 scudi (1) l'anno era pocha, di tal licenza ne sono state cause le persecutioni de' suoi emuli et inuidiosi. Egli mi ha parimente detto di uoler girsene alla uolta di Roma se ben uoglio credere che presentandosegli qualche dicevole partito non lo rifiutarebbe m'ha pregato caldamente ch'io ricordi all'A. V.a la devotissima sua servitù verso quella come faccio.

Ma altra sua lettera posteriore di soli cinque giorni, del 30 luglio, ci mostra un miglioramento nelle disposizioni del Sovrano verso l'artista:

Il Sig.r Giulio Caccini Romano musico è stato di nuovo a trovarmi et hammi mostrato una lettera del G. Duca del suo ben servire, et parla molto in sua lode con magnificare assai le sue virtudi.

Se la fama di Giulio romano era tale da farlo desiderare anche all'estero, ciò nondimeno egli tenne sempre in gran conto la sua posizione presso la corte medicea, talchè quando nel 1604, unitamente alle figlie, fu dai Reali di Francia invitato a Parigi, ne chiese con lettera regolare permesso al Gran Duca:

Molto Ill.mo mess. On.do

Il Sigr Ottavio Rinuccini mi ha detto per parte del Gran duca mio Signore che uuole che io insieme con le mie donne andiamo in Francia alla corte, e questo per esserne stato richiesto da loro Maestà per sei mesi ma che dubitava che io non potessi per la mia malattia hauta in una gamba. Prego V. S. far sapere a S. A. che io non ho mal nessuno, ma che sto bene e son prontissimo a far tutto quello che S. A. comanderà. Ben desidererei che risoluendosi S. A. non si lasciasse perdere l'occasione de buon tempi, se bene mi rimetto in tutto alla volontà di S. A. il quale saprà benissimo tutto quello che ci farà di mestiero in

(1) Nel libro di depositeria 517, anno 1603 (dieci anni dopo la lettera sopracitata), a carte 90, invece, si legge: Caccini con scudi 16 mensili; ciò che ridurrebbe lo stipendio annuo a soli 192 scudi.

questo affare et se per meglio intenderlo S. A. comanderà ch'io uenga costassù V. S. lo accenni che ubbidirò prontamente, con chè me le ricordo. Ser.te. Il S. la preservi. Di Firenze alli 16 di settemb.re 1604.

Di V. S. Molto Ill.re S. GIULIO CACCINI di Roma.

L'acquisto di una casa, ove terminò i suoi giorni, prova quanto gradito gli riuscisse di abitare in Firenze. L'autore delle *Nuove Musiche* fu personalmente bene accetto ai Principi di Toscana ed altresì le figliuole con i loro mariti ebbero impiego nella musica di Camera a Pitti. Francesca Caccini, l'autrice della *Liberazione di Ruggero dall'isola di Ancina*, riscosse, a tutto il maggio 1627, la paga di dieci scudi al mese, mentre al consorte Gio. Batt. Signorini ne erano assegnati tredici, e la Settimia, insieme col marito, Alessandro Ghivizzani, lucchese, percepirono rispettivamente per parecchio tempo cento venti scudi annui.

Ecco la memoria dell'egregio Signor Antonio Calvi, occasionata dalla scoperta della casa di Giulio Caccini:

LA CASA DI GIULIO CACCINI

Nell'agosto 1894, avendo avuto occasione di visitare il piano terreno della casa al N° 42 nella via Gino Capponi, in una piccola stanza, scolpite sull'architrave d'una porta, mi venne fatto di leggere queste parole: *Julius Caccinius de Urbe.* Alzati gli occhi al soffitto, vidi ch'era dipinto a grottesche, con una specie di medaglione nel mezzo, rappresentante Apollo in compagnia delle Muse. La pittura e lo scritto mi fecero accorto che quella casa era appartenuta a Giulio Caccini di Roma, il quale fu ai suoi tempi celebre cantante e compositore di musica, al servizio del Granduca Francesco de' Medici.

Postomi a fare delle ricerche, giunsi a conoscere che la casa era una di quelle fatte erigere dall'Arte della lana in un appezzamento di terra, posto dietro l'orto dei Servi nel popolo di S. Michele Visdomini, vuolsi ad istigazione del Duca Cosimo I de' Medici.

Nei documenti dell'Arte, che si conservano nell'Archivio di Stato, non potei trovare quando, e a qual titolo, ne venisse al possesso il Caccini; forse a cagione che, nel 1601 essendo avvenuto in Calimara un incendio, non pochi di quei libri andarono danneggiati o dispersi, talchè fra il numero 304 e il 305 dell'Inventario, fattone posteriormente, trovasi una lacuna, o interruzione, di dieci anni, cioè dal 1586 al 1596. E appunto in questo tempo è presumibile che il Caccini, addetto alla Corte Medicea,

abbia ottenuto col favore del Granduca gli fosse conceduta la casa; chè di tali favori si trovano molti esempi in quelle carte. Più fortunate riuscirono le mie ricerche quanto al giorno finora ignoto della morte di Giulio, perciocchè, al Registro dei morti della Città di Firenze, sotto il dì 10 dicembre 1618, trovasi segnato " Giulio di Michelangiolo Caccini Romano (seppellito) nella Nunziata "; ma invano ho cercato dove egli fosse precisamente sepolto, nè chi abitasse dopo di lui quella casa. Solo vediamo che, quasi cento anni dopo, passò la casa, insieme con altre, dall'Arte della lana nella Università di S. Onofrio, che l'aveva sempre alla formazione del Catasto, ed è la prima di quelle da lei possedute nella strada, che cominciò a chiamarsi via S. Sebastiano, dopo che i Pucci accosto alla chiesa dell'Annunziata fecero edificare l'Oratorio intitolato a questo santo. Nel 1777 l'Università predetta concesse a livello la casa a un De Iopponcourt, ed è descritta al Catasto co' seguenti confini: a 1° via, 2° frati di Camaldoli, 3° e 4° detta Arte, con decima di fiorini 2. 10. 5 Gonfalone Carro. Dall'Iopponcourt passò di mano in mano a Ivascour, Amigoli, Pezzati, Maestrini, ed oggi la possiede Angiolo Viliani.

Mi è grato di poter aggiungere che il Presidente del R. Istituto Musicale di Firenze ha accolto la mia proposta di collocare in una sala della biblioteca dell'Istituto stesso l'architrave della casa del Caccini e la fotografia rappresentante l'affresco.

Firenze. Settembre 1896.

RICCARDO GANDOLFI.

Arte contemporanea

LES REPRÉSENTATIONS DE BAYREUTH

Vingt ans après sa première représentation intégrale (août 1876), *l'Anneau du Nibelung* vient d'être repris à Bayreuth, et ce « jubilé » de l'œuvre géante est, à n'en pas douter, un événement artistique de la plus haute importance.

Mais, en vingt ans, les idées ont évolué d'une manière décisive; le Drame et la Musique ont été bouleversés et renouvelés par l'Art wagnérien, Art de mieux en mieux connu, de plus en plus aimé. La victoire de Wagner est aujourd'hui complète.

M. Elmblad (Fafner).

Aussi ce n'est plus l'heure d'expliquer le sujet de *l'Anneau du Nibelung;* ce n'est plus le moment de défendre cette œuvre contre les critiques dont elle fut longtemps l'objet. Les lecteurs de la *Rivista* n'ont aucunement besoin de telles explications ou de telles apologies. Il est même inutile de leur dire que, cette année encore, les représentations de Bayreuth furent admirables, et de leur démontrer l'immense supériorité du Théâtre-Wagner sur tous les autres Théâtres. Je me bornerai donc à leur donner quelques détails

précis sur les éléments principaux de ces représentations, et comme la *Rivista* traite essentiellement de musique, c'est particulièrement des éléments musicaux ou de ceux qui ont un rapport étroit avec la musique que je me propose de parler ici.

En conséquence, et malgré l'intérêt que présenteraient ces questions, je ne décrirai ni les décors, décors qui, tous, sont remarquablement compris et heureusement réalisés, ni des costumes, sur lesquels il y aurait quelques réserves à faire, mais qui témoignent d'intéressantes recherches. Les notes que je soumets aux lecteurs porteront sur l'orchestre et la direction de l'orchestre, sur la mise en scène et sur l'interprétation vocale et dramatique.

I.

La liste officielle des instrumentistes, publiée peu avant les « Fêtes scéniques » de Bayreuth, comprend 124 noms, bien que la batterie (triangle, tambour, cymbales, etc.) et le glockenspiel n'y figurent pas.

M. Breuer (Mime).

Beaucoup de journalistes, plusieurs musiciens, et ceux des auditeurs qui avaient eu communication de cette liste en ont conclu que l'effectif instrumental voulu par Richard Wagner pour l'exécution de sa Trilogie avait été augmenté dans une large mesure. C'est une erreur, car la liste prévoit les remplacements possibles : pour prendre un seul exemple, elle nomme dix cornistes, mais sur ces dix cornistes, il y en a deux qui ne comptent pas en temps ordinaire, et qui ont été choisis en vue des suppléances éventuelles; le total actif de huit cors n'est donc pas dépassé.

On peut donc dire, en principe, que l'effectif normal des 106 instruments de la Trilogie a été conservé. La présence d'un contrebasson (*contrafagott*) et celle d'un premier violon de plus ne cons-

ituent pas des dérogations sensibles à cette règle. Donnons d'ailleurs quelques détails sur les deux points dont il s'agit.

On sait que le quatuor de Bayreuth est constitué, suivant les indications précises de Wagner, de 64 instrumentistes, à savoir: 16 premiers violons, 16 seconds violons, 12 altos, 12 violoncelles, 8 contrebasses. En passant, j'appelle l'attention des chefs d'orchestre sur ce point que Wagner, en ce quatuor vraiment unique au monde, n'a jamais voulu, malgré le grand nombre de violons et d'altos, que l'effectif des contrebasses fût supérieur à 8. En France et en Italie, ce nombre est constamment dépassé, et, dans les orchestres des grands concerts parisiens, où le quatuor est pourtant loin de compter un total de 64 instrumentistes, j'ai toujours vu 9, 10, 11 et parfois 12 contrebasses. Il en résulte souvent une pesanteur extrême de la basse, qui n'est pas plus accusée, plus nette, mais simplement plus lourde que si le nombre des contrebasses était un peu moindre. Quoi qu'il en soit d'ailleurs, et pour en revenir aux violons, le nombre des premiers violons à Bayreuth a très souvent été de 17 au lieu de 16, et il n'y avait à cela aucune espèce d'inconvénient: sur des effectifs aussi nourris, un instrumentiste de plus n'altère pas sensiblement la proportion. Ce violoniste supplémentaire était un Français, M. G. Fridrich, de Paris, qui a longtemps fait partie de la Société des Concerts du Conservatoire. De même, en 1876, l'orchestre comprenait aussi un violoniste de France, M. Laurent, de Montbéliard; la coïncidence est assez curieuse pour qu'on en fasse mention. Puisque nous sommes au chapitre des violons, j'ajouterai qu'au premier pupitre le violon solo (il a, tout spécialement, un important passage dans le 1er tableau du *Rheingold*) était M. le professeur Arnold Rosé, virtuose de la chambre à Vienne, artiste de haute valeur, dont le frère, Eduard Rosé, qui s'est fait une très belle situation à Boston, se trouvait au premier rang des violoncelles.

Pour ce qui est du contrebasson, l'on sait qu'il ne figure point sur la partition originale. Mais, en 1876, aux répétitions, Wagner admit la possibilité de l'utiliser, comme 3e partie de basson, au grave, dans certains passages (une note, d'ailleurs, parle de cette possibilité): surtout, il observa qu'il pourrait doubler avec avantage, en maint endroit, le tuba contrebasse (*contrabass-tuba*), dont l'intonation, parfois incertaine, manquait un peu de fermeté sous le for-

midable édifice sonore de l'orchestre. Je ne sais si, au cours des représentations de 1876, Wagner expérimenta le contrebasson, mais ses intentions, en tout cas, ne sont pas douteuses, et l'on y a été fidèle cette année-ci en faisant doubler le contrabass-tuba par un contrebasson. J'ai eu d'ailleurs la partie de contrebasson sous les yeux, sans préjudice de deux entretiens sur la matière, l'un avec le contrebassoniste, M. Fedisch, l'autre avec mon ami, l'éminent chef d'orchestre Felix Mottl.

Revenons à l'ensemble de l'orchestre.

Le quatuor a été littéralement merveilleux de sûreté, de sonorité, de souplesse. Les flûtes sont très bonnes, avec quelques attaques un peu grosses; on peut en dire autant des clarinettes, surtout de la clarinette-basse, et des cors anglais: le premier titulaire de cet instrument, M. Eichel, a la faveur des musiciens allemands, du moins à ce qu'il m'a semblé; j'avoue préférer les qualités de son de M. Désiré Lalande, excellent artiste de Londres, dont les attaques surtout sont beaucoup plus agréables. Le groupe des hautbois est formé de bons exécutants; néanmoins, comme les années précédentes, le premier hautbois a des attaques très rudes; il lui est même arrivé un mauvais départ, dans le 3e acte de la *Walküre*, à la première représentation. Taches légères en l'éclat splendide d'une exécution instrumentale, qui, dans son ensemble, est littéralement incomparable!

Les bassons marchent parfaitement. Les cors, superbes, n'ont eu que peu d'accidents, et Dieu sait si leur rôle est périlleux, depuis le prélude du *Rheingold* jusqu'au lever de soleil du 2e acte de la *Götterdämmerung!*... En particulier, le premier cor — je crois que c'est M. Emil Wipperich, de Vienne — a mérité les plus vifs éloges. Au 2e acte de *Siegfried*, lorsque le jeune héros, en réponse au chant de l'Oiseau des bois, fait sonner son joyeux appel et le propre motif qui le personnifie, l'exécution de ce solo sans accompagnement, écrit très haut, très nuancé et très difficile, a été d'une perfection sans égale.

Excellents, les tuben, les trompettes et les trombones. Le trombone-contrebasse s'est tiré à son honneur des passages à découvert, dangereux sous le rapport du caractère de la sonorité, qui lui incombent dans la *Walküre*, au 2e acte. Pareilles félicitations sont

dues aux harpes, aux timbales et à la batterie. Je donnerai un exemple du soin que l'on apporte, à Bayreuth, à pourvoir les moindres parties de l'orchestre, en disant que le glockenspiel était tenu par un des premiers pianistes de l'Europe, le jeune musicien Edouard Risler, de Paris, qui, en outre, a figuré au nombre des répétiteurs au piano et « assistants sur la scène ».

II.

Les trois chefs d'orchestre étaient Hans Richter, Felix Mottl et Siegfried Wagner; de plus, la direction générale des études, pour l'orchestre, avait été confiée à Hans Richter.

Siegfried (Grüning).

Je n'ai pas eu l'heureuse fortune d'entendre, comme chef d'orchestre, M. Siegfried Wagner; mais je sais la part active qu'il a prise à la préparation générale du *Ring*, et les nouvelles que j'ai reçues de personnes compétentes concordent toutes sur ses capacités remarquables de capellmeister. Il s'attache surtout à obtenir une exécution très claire, très « comprise », de style simple et sûr, mais de profonde intelligence, bien conforme à la pensée réelle du maître, et se montre l'adversaire impitoyable des effets de mauvais goût, des exagérations absurdes dont tant de chefs d'orchestre ont surchargé l'interprétation de la musique wagnérienne.

Pour ce qui est de Richter et de Mottl, je les ai entendus tous les deux, Mottl à la répétition générale, Richter à la représentation. Ils sont du reste universellement connus, et j'arriverais trop tard si je faisais ici leur biographie ou leur éloge. Mais la différence de leurs personnalités, de leur caractère moral et physique, se marque nettement dans leurs manières respectives de préparer et de conduire: Richter imperturbable et souriant, attentif, sans en avoir l'air, aux plus petits détails, servi par une mémoire indéfectible, par une oreille qui saisit à travers la vibration de la masse sonore les

plus petites défaillances, par une voix enfin qui lui permet de chanter à chaque instrumentiste, avec une rare perfection de justesse, de nuances et de style, le passage sur lequel il veut appeler son attention; Mottl, passionné, ardent, faisant relativement peu de remarques, mais galvanisant ses instrumentistes du regard et du geste — il a, en particulier, une main gauche extraordinaire — et apportant à l'interprétation du chef-d'œuvre un sentiment et des intuitions qui méritent le nom de génie.....

Bien peu de personnes se doutent, dans le public, de ce qu'il faut de soins et de travail pour monter dignement une œuvre comme *l'Anneau du Nibelung;* et malgré la perfection des études par familles d'instruments, dirigées par Richter dans le local du petit restaurant qui se trouve à gauche du *Festspielhaus*, on aurait multiplié les répétitions d'ensemble si les dates l'avaient permis. En effet, il y a, au point de vue de la sonorité et de la clarté de l'exécution pour les auditeurs, tout une expérimentation à faire, à laquelle les précautions les plus minutieuses ne peuvent suppléer. Ce qui résonne comme un tonnerre dans la cave de l'orchestre s'entend parfois à peine dans la salle, surtout lorsque le public en occupe les gradins.

Cette remarque s'applique particulièrement aux cuivres, placés tout au fond de l'orchestre et sous la scène, et, d'une manière générale, aux instruments un peu graves, cors, bassons, clarinettes dans le registre inférieur, notes graves du cor anglais, etc. Mais c'est peut-être pour le tuba-contrebasse, pour la trompette-basse et pour les cors que la sonorité plonge et s'atténue le plus complètement. Cela est plus sensible dans le *Ring* que dans les autres partitions du maître, précisément parce que les instruments à vent un peu graves et le groupe des cuivres ont à tout moment des thèmes à dessiner et que les instruments à vent aigus et le quatuor sont fréquemment très divisés et d'une sonorité très nourrie: qu'on se rappelle, par exemple, la division extrême des cordes dans l'orage du *Rheingold*, la sonorité puissante des traits de violon dans le *Feuerzauber* de la *Walküre*, où, de plus, tout le petit orchestre des bois joue à effectifs couplets (tous les hautbois, toutes les flûtes, toutes les clarinettes, augmentées encore d'un instrument supplémentaire, une petite clarinette en *ré*).

Précisément, la sonorité du quatuor, celle surtout des violons, est

celle que la disposition de l'orchestre caché atténue le moins; d'où la nécessité, lorsque le quatuor joue à plein dans la nuance *forte* et spécialement dans les tons très diésés, d'obtenir des instruments à vent graves — qu'il domine de ses sonorités ardentes — une accentuation plus vigoureuse, une fermeté et une énergie plus grandes que d'habitude. Il devient indispensable que ces instruments jouent très en dehors, faisant émerger leurs motifs des vagues sonores que les cordes font pour ainsi dire déferler au-dessus d'eux. Mais dans quelle mesure faut-il les pousser en ce sens? à quel moment l'effet voulu est-il atteint? C'est ce que l'expérience seule peut apprendre, et c'est pourquoi, à la répétition générale, tandis que Mottl conduisait l'orchestre, Richter, qui devait diriger la première représentation, se tenait dans la salle, prenant note des passages qui demandaient à être encore travaillés, et de ce qui ne « sortait » pas ou devait être mis plus complètement en lumière.

Dans la salle se trouvait aussi, bien que l'état de sa santé ne lui permît pas de s'occuper activement, à aucun titre, des études ni des représentations, un illustre vétéran des grandes exécutions wagnériennes, Hermann Levi, directeur général de musique à Munich, avec qui je me suis longuement entretenu de ces divers détails. Il est certain, par exemple, qu'à la répétition générale, dans la scène finale de la *Götterdämmerung*, au moment où, pour la première fois, le motif de la *Liebeserlösung* alterne avec le thème de Siegfried, on n'a pas entendu une note de ce dernier motif, sur lequel cependant quatre cors et la trompette-basse se réunissent, tant le flot sonore des violons le couvrait; à la première représentation il sortit davantage, mais fut cependant plutôt deviné que nettement perçu. De même, en plusieurs endroits (le *Walkürenritt* est le type de ce genre de passages), la note d'élan qui forme l'attaque d'un grand nombre de motifs héroïques (la dominante menant à la tonique par saut de quarte ascendante), n'était pas toujours entendue; il faut noter que ces thèmes héroïques, au grave, sont presque toujours confiés aux cors ou à la trompette-basse, et souvent à ces instruments associés.

Il va sans dire que de telles remarques ne sont tolérables qu'en raison de l'incomparable excellence de l'ensemble: on ne songe à les faire que parce que le résultat obtenu est merveilleux. Les juges

les plus difficiles, au sortir d'émotions sans analogues, ne peuvent se rabattre que sur des points d'importance très secondaire, points que l'expérience pratique des premières représentations permet seule de perfectionner. Les auditeurs qui ont entendu à Bayreuth le *Feuerzauber* de la *Walküre*, la *Rheinfahrt*, la scène des Nornes et la Marche funèbre de la *Götterdämmerung*, le *Waldweben*, le prélude du 3e acte et la Traversée du Feu de *Siegfried*, l'Orage et l'Apparition du Walhall au dernier tableau du *Rheingold*, ceux-là savent quels miracles furent réalisés au Théâtre-Wagner; ceux-là ont éprouvé des impressions musicales et poétiques qu'ils ne sauraient oublier de leur vie.

Une chose qu'il faut signaler, c'est la tendance des capellmeister allemands — tendance conforme à l'esprit de Wagner — à battre les mesures binaires plus simplement que nous ne faisons d'habitude en France, c'est-à-dire en décomposant moins. Très souvent, là où nous battons à quatre temps, ils battent à deux temps, *alla breve*, sans pour cela, bien entendu, que le mouvement pris soit plus rapide. A égalité de vitesse, la marche de *Tannhäuser*, par exemple, est infiniment plus noble, plus chevaleresque, battue à deux temps que battue à quatre, et il n'est pas besoin de disserter longtemps sur les temps forts et faibles pour en comprendre la raison. De même dans la *Walküre*, au 1er acte, ainsi que je l'avais toujours supposé, Richter mène la plus grande partie du monologue de Siegmund à deux temps, et l'étude de la musique (la division de plusieurs mesures en deux groupes ternaires) confirme absolument cette façon de procéder. La division en quatre temps par le chef d'orchestre, ou, si l'on préfère, la décomposition des deux temps essentiels de manière à indiquer les quatre temps, n'est utile que dans la première partie du monologue, avant les points d'orgue sur l'appel: « Wälse! Wälse! » (1).

Ce principe, battre très fréquemment à deux temps, avec la faculté de décomposer en quatre — soit dans les passages où les subdivisions rythmiques, les rythmes intérieurs de la mesure exigent

(1) Pour être plus précis, disons que Richter bat à quatre temps jusqu'à l'entrée du motif de l'Epée à la trompette en *ut* (mesure 2 de la page 36, dans la partition réduite par Klindworth); à partir de ce motif, il bat à deux temps.

que les instrumentistes soient conduits et tenus sur chaque temps, soit encore au début des mouvements, afin d'établir avec précision tous les départs et tous les rythmes et de « lancer » ensuite l'orchestre — est de pratique constante en Allemagne. En particulier, les chefs d'orchestre wagnériens, Richter, Mottl, Siegfried Wagner, Levi, l'appliquent toutes les fois que l'occasion s'en présente et avec une intelligence remarquable. Je citerai deux petites observations à ce sujet, observations que j'ai tout justement faites cette année à Bayreuth. A la première représentation, lorsque le prélude du 3e acte de *Siegfried* commença, j'eus, placé dans la salle obscure et simple auditeur perdu dans le public, l'impression très nette que Richter battait les quatre premières mesures à quatre temps; aussitôt après, je *sentis* que la mesure était battue à deux temps: l'orchestre, « rassemblé » et mis en allure, sous la main du chef, comme un cheval docile, était lancé dans le véritable mouvement (une idée plus rapide, d'ailleurs, que celui des premières mesures), et tout le prélude fut mené ainsi, superbe de caractère et d'élan, jusqu'au lever du rideau. Dans ce même prélude, Mottl pousse encore plus loin le principe de la simplification des temps à battre: après avoir battu à deux temps, il cesse de diviser même la mesure au moment où entrent, aux cuivres, les formidables « harmonies du Voyageur »; laissant tout le reste de l'orchestre conserver l'allure acquise et bondir sur le rythme de la Chevauchée, sur le motif de l'éternelle Nature (qui s'applique ici à Erda), et le thème de la Fin des dieux, il ne regarde plus que les trompettes et les trombones; les deux bras tendus vers leur groupe, il semble les saisir à pleins poings, maintenir de toute sa force, pendant la mesure entière, leur clameur tragique, et, frappant seulement le premier temps, il fait éclater chaque fois, de deux mesures en deux mesures, leur accord de tonnerre.

L'un et l'autre, sur ce point — la fermeté et l'égalité du son, lorsque les instruments à vent ont des accords à tenir — apportent des soins extrêmes. Au cours d'une des répétitions de *Siegfried*, arrivant à un puissant accord de *ré* majeur que les cuivres ont à tenir à la fin du 1er acte, Richter disait, à moitié riant, à moitié sérieux: « Celui qui ne le tiendra pas jusqu'au bout est un lâche! » (*Der ist ein feiger Mann!*). L'un et l'autre capellmeister, d'autre part, s'appli-

quent d'une façon remarquable à obtenir et à graduer le *crescendo*: ils le font commencer au point précis où Wagner le marque — ce qui est plus rare qu'on ne pense —, ils lui donnent une élasticité, une chaleur merveilleuses; ils lui attribuent avec raison une très grande importance, et savent que c'est un des facteurs les plus dynamiques de l'expression. Mais ils ne considèrent pas l'idée de *crescendo* comme forcément liée à l'idée d'accélération du mouvement, erreur également très répandue; et rien n'est admirable comme cette houle constante de l'intensité sonore, variant du *pianissimo* le plus délicat au *fortissimo* le plus éclatant, avec une sûreté et une variété de gradations qui donnent à l'ensemble orchestral la souplesse même de la vie.

Il y a peu de chose à dire des mouvements: on se doute bien que personne ne les possède comme les capellmeister de Bayreuth, en accord d'ailleurs avec les héritiers de Wagner et tous les musiciens qui ont gardé des souvenirs précis sur les exécutions de 1876. Sans cesse, on a l'impression que « c'est bien cela », et que cela ne pourrait être autrement! Le seul point où — peut-être! — une légère critique pourrait être hasardée, est le *Liebeslied* de la *Walküre*, qui a paru un peu lent à plusieurs musiciens présents aux *Festspiele* de 1876; ce mouvement est du reste un peu moins rapide que celui que Levi a toujours adopté. Dans le prélude du *Rheingold*, Richter mène l'entrée successive des cors et la première exposition du motif complet sur l'accompagnement des violoncelles plus lentement que la deuxième partie de ce prélude, celle où les cordes dessinent des figures en valeurs moindres, et les raisons n'en sont pas très difficiles à trouver. Au début du second tableau, il conduit également la première apparition du Walhall plus lentement que tous les autres retours du même motif (1). Au 2e acte de la *Walküre*, Mottl et Richter mettent leurs soins à assurer l'observation de ce que Wagner a écrit pour le passage de la fin du prélude aux phrases vocales de Wotan: *Dasselbe Zeitmaass* (le même mouvement), et ils y réussissent, malgré la perturbation qu'apporte si souvent l'entrée de la voix, avec une précision étonnante (2).

---

(1) Cette exposition du motif du Walhall correspondrait à peu près, avec lui, à ♩ = 56; les autres apparitions du motif correspondraient, en moyenne, à ♩ = 65.

(2) A une récente exécution parisienne, le mouvement, en ce passage, devenait à peu près de moitié plus lent...

Le *Feuerzauber* de la *Walküre* est mené plus lentement que partout ailleurs, et Richter surtout accentue cette tendance: on ne saurait s'en plaindre, car l'effet obtenu est d'une incomparable solennité en même temps que d'une mélancolie sublime. De plus, grâce à cette largeur du mouvement, les traits des violons ont une sonorité meilleure, les harpes sortent mieux, et l'on perçoit des détails que nulle autre exécution n'avait encore mis en lumière. De plus, ce mouvement large maintenu depuis l'affirmation définitive du ton de *mi* majeur (orchestre seul, embrassement de Wotan et de Brünnhilde) (1), conduit à des vérifications excellentes, tant au point de vue musical pur qu'à celui de l'expression dramatique juste: ainsi, le motif du Sommeil de Brünnhilde se présente toujours avec le même mouvement — la même durée d'unité rythmique — qu'il soit écrit en noires ou en croches, et telle est évidemment l'intention de Wagner.

Le prélude du 1er acte de *Siegfried* est plutôt un peu plus rapide avec Richter qu'avec les autres capellmeister allemands; par contre, dans la scène de la forge, le quatre-temps, ponctué de coups de marteau sur l'enclume, a semblé un peu plus lent que d'ordinaire. Dans la *Götterdämmerung*, la Marche funèbre est plutôt moins lente avec Mottl, Siegfried Wagner et Richter qu'en la plupart des exécutions d'Allemagne et de France. Dans la scène finale, ils évitent de précipiter les appels de doubles croches qui résonnent avant l'entrée de la voix (*Starke Scheite schichtet mir dort*); ils les ralentissent plutôt, de manière à ne pas leur donner un accent trop belliqueux, trop brillant, et à conserver à ce passage son caractère de glas héroïque, le glas d'un monde, le glas de la force, de la puissance et de la splendeur, annonçant la fin des Héros et des Dieux.

Pour compléter ces remarques, je donnerai ici les durées des actes du *Ring* et de son prologue, mesurées à la première représentation, que conduisait Richter. Celles qui correspondent aux directions de Mottl et de Siegfried Wagner en sont d'ailleurs très voisines. Ces durées sont arrêtées à la minute ronde; par conséquent l'erreur ab-

(1) Jusque-là, tout est mené à deux temps, dans un mouvement à peu près identique à celui de Levi, mais moins rapide, très sensiblement, que ceux de Schuch, Strauss et Fischer.

solue n'y atteint pas trente secondes, ce qui est fort peu si l'on compare cette erreur à la valeur totale de chaque durée, et si l'on tient compte des petits incidents de représentation, incidents impossibles à prévoir et à éviter.

Rheingold: 2^h 29^m. — *Die Walküre:* 1er acte, 1^h 5^m; 2^e acte, 1^h 30^m; 3^e acte, 1^h 11^m. — *Siegfried:* 1er acte, 1^h 23^m; 2^e acte, 1^h 15^m; 3^e acte, 1^h 21^m. — *Götterdämmerung:* 1er acte, 1^h 55^m: 2^e acte, 1^h 1^m; 3^e acte, 1^h 15^m.

III.

A Bayreuth, la mise en scène de l'ensemble dramatique, la plastique des groupes, celle des individus, sont l'objet de soins extrêmes et d'efforts continus. On ne saurait trop en remercier les personnes qui s'occupent de cette importante partie de l'art Wagnérien, et tout spécialement, l'intelligence supérieure qui est l'âme des représentations, qui préside à tout, contrôle tout, imprime à tout l'énergie de son zèle et la ferveur de sa foi. La veuve du maître illustre, entre toutes ses préoccupations, s'applique très expressément à obtenir des interprètes, considérés comme individualités et comme collectivités, l'expression juste, la mise en évidence, claire, complète, esthétique en même temps, de la signification vraie de l'œuvre. Or, pour cela, la mise en scène, qui va de l'utilisation rationnelle du décor et du mouvement des masses jusqu'au détail de chaque mimique individuelle, est un moyen tout à fait essentiel. L'optique de la scène, l'arrangement harmonieux et expressif des groupes, l'attitude et le geste des personnages, toutes ces choses étaient capitales aux yeux de Wagner, et l'on peut dire que sa musique même est profondément plastique. La danse, selon Wagner, est l'aînée des autres arts, art foncièrement direct, intuitif, universel: or, qu'est-ce que la danse, au sens général et vraiment humain du

M. Friedrichs (Alberich).

ot, sinon la mimique expressive, réglée, graduée, développée par des 'thmes successifs?

Pénétrée de cet esprit, Mme Wagner prépare tous les artistes; se- ındée par M. Julius Kniese, l'éminent directeur de la scène à Bay- ıuth, et par le régisseur, M. Anton Fuchs, ayant enfin pour colla- ɔrateur direct son fils, elle prend ces interprètes, lorsqu'ils savent ıusicalement leurs rôles et en ont saisi, *grosso modo*, les principaux spects dramatiques: elle leur apprend alors à dire et à jouer ces ɔles, selon la tradition vraie, selon l'esprit véritable de l'œuvre, sprit et tradition qui n'existent guère dans les autres théâtres llemands.

Ici encore, le résultat est admirable. Deux puissances s'y mani- əstent, qui se réunissent pour en assurer la plénitude et la beauté: 'est d'abord la fidélité scrupuleuse à tout ce que Wagner a écrit t dit, à tout ce que l'on sait de ses intentions; et ensuite, c'est la ompréhension personnelle, une compréhension faite tout d'abord de entiment sincère, passionné, d'émotion intime, de piété pour l'œuvre t pour le maître, puis fortifiée par la réflexion et l'étude. Cette ompréhension-là s'exerce toujours dans le sens où va l'idée de Wagner; elle devine, elle complète, elle restitue ce qui fut pensé ıu rêvé mais qui n'avait point laissé de trace écrite, et parachève ıinsi au mieux la réalisation du Drame wagnérien.

J'en choisis un exemple, au dernier tableau du *Rheingold*, et l'autant plus volontiers que ce point a surpris beaucoup de specta- eurs, probablement peu familiarisés avec le texte précis de la par- ition originale. Fafner, après avoir tué Fasolt, entasse tout le trésor lu Nibelung dans un grand sac, et s'éloigne; Wotan est demeuré triste et sombre; mais, lorsque le palais divin rayonne à ses yeux, doré par la splendeur du couchant, il saisit une épée dédaignée par les Géants, et, en signe de la grande pensée qui vient de naître en lui — la pensée créatrice des Héros — il élève solennellement ce glaive et salue sa nouvelle demeure, en lui donnant le nom de Walhall. Ce geste de Wotan est indiqué en toutes lettres sur la partition: il est capital, on le fait sur la plupart des théâtres alle- mands — pas sur tous! — et, quant à moi, je l'ai toujours vu. Mais les interprètes, et un grand nombre d'auditeurs aussi, n'en compren- nent pas toujours la signification et l'importance... En 1876, Wagner

s'aperçut de cette incompréhension; il vit de plus que l'on ne faisait pas attention à l'Epée avant le geste de Wotan: lorsque le Dieu la saisissait et l'élevait, beaucoup de spectateurs, ne l'ayant point vue dans le trésor, ignoraient sa provenance, et n'avaient pas remarqué que les Géants l'eussent jugée sans valeur. D'où, sur un carnet de Wagner, la présence d'une note portant sur la nécessité de donner à Fafner une mimique qui soulignât son mépris du glaive. En conséquence, et interprétant avec une parfaite intelligence cette note de Wagner, voici ce que l'on fait maintenant à Bayreuth: Fafner, achevant de ramasser le trésor, aperçoit l'Epée qui s'y trouve; il la prend, la soupèse, l'élève devant lui pour bien se rendre compte de sa nature et de sa valeur, geste très accentué qui fixe l'attention du spectateur. Le public voit donc que cette Epée vient de Nibelheim, où elle a été forgée par les Nains, et il voit que Fafner la dédaigne, car, après un court examen, le Géant fait un geste significatif de mépris, et rejette loin de lui l'Epée, cette lame de fer qui, pour ses yeux éblouis par l'Or, pour son désir que l'Or seul fascine, est un objet dépourvu de valeur. Ainsi, aux yeux de tous, Fafner dédaigne l'Epée, cette Epée qui le tuera...

L'espace me manque pour énumérer ici toutes les mimiques particulièrement belles et expressives, tous les groupements superbes qu'il nous a été donné d'admirer dans le *Ring* de Bayreuth. Au point de vue de la place des personnages dans le décor, je citerai l'annonce de la mort, au 2e acte de la *Walküre*. Au point de vue de la mise en scène au sens habituel du mot, je citerai, toujours au 2e acte de la *Walküre*, le combat de Siegmund et de Hunding, combat merveilleusement réglé, dont la fougue, la violence farouches sont tragiques à frémir. Dans *Siegfried*, le combat de Siegfried et du dragon, si difficile à réaliser noblement et d'une façon tant soit peu vraisemblable, a été de beaucoup supérieur à tous ceux que j'ai vus sur les théâtres allemands. A la fin du 3e acte de la *Walküre*, nous n'avons pas eu l'encombrante pyrotechnie en honneur sur bien des scènes allemandes, italiennes et françaises: la musique, moins couverte par le sifflement de la vapeur, y gagne en clarté et en beauté; de plus, il est naturel que le proscenium demeure libre de flammes, puisqu'aux tableaux où ce même décor reparaîtra (*Siegfried*, 3e acte, *Götterdämmerung*, 1er acte), il sera de toute impossibilité

'y laisser voir le moindre petit bout de fournaise; enfin, cette dis·
osition a l'avantage de laisser la silhouette de Wotan constamment
isible, découpée en noir sur la rougeur flamboyante, tandis qu'il
'éloigne à pas lents, et que le motif des adieux s'éplore aux violon·
elles sous les prestigieuses magies sonores du Feu.

Comme mimiques individuelles, il faudrait citer tant de passages
ue je puis à peine effleurer ce chapitre. Cependant, dans le *Rheingold*,
'appelle l'attention sur toutes les évolutions des Filles du Rhin, au
remier tableau (1), et, au second, sur la manière dont M^me^ Brema,
uivant les indications de M^me^ Wagner, a mis en évidence le caractère
e Fricka — c'est-à-dire, au fond, les courtes vues et les ingénieux
goïsmes de la sagesse humaine et des conventions qu'elle édicte —
ans la scène qu'on pourrait appeler « la tentation de l'Or ». Fricka,
nsidieuse, tandis que les Dieux et les Géants, immobiles et muets,
coutent Loge, se glisse, dans une lente marche oblique, jusqu'à
Loge d'abord (*Taugte wohl*, etc.), puis revient, du même mouve-
nent, par un retour presque circulaire, jusqu'à Wotan, pour lui
lemander de se rendre maître de l'Or. Toutes les mimiques d'Albe-
ich et de Mime sont parfaites; dans la scène entre Waltraute et
Brünnhilde, au 1^er^ acte de la *Götterdämmerung*, la plastique fait
lairement ressortir l'incompatibilité radicale des sentiments exprimés
par les deux femmes, la contradiction entre deux mondes, désormais
pposés par les désirs qui les animent, mais qui pourtant vont l'un
t l'autre à leur perte; les mouvements individuels des Walkyries
ont réglés à miracle, et je n'en finirais pas de noter tout ce qui,
n ce sens, est digne de remarque.

Je veux signaler un point encore, bien qu'il sorte un peu du pré-
ent paragraphe sur la mimique et la mise en scène: il montrera
lu moins, et par là nous ne nous éloignons pas trop du sujet, avec
quelle autorité, quelle intelligence et quel soin M^me^ Wagner met
n lumière des passages négligés partout ailleurs... Il y a, au 3^e^ acte
le la *Walküre*, une petite phrase admirable de couleur mystérieuse
t menaçante, dite par Siegrune en réponse à une question de Brünn-
hilde: *Nach Osten weithin dehnt sich ein Wald...* C'est l'affaire

(1) Ces évolutions scéniques ont été réglées sur la musique (d'après une lettre
publiée par les *Bayreuther Blätter*) par les soins de M. Siegfried Wagner.

de cinq mesures, mais combien belles! et, par malheur, à toutes les exécutions que j'ai entendues jusqu'ici, la phrase de Siegrune a toujours passé inaperçue, sans expression, sans valeur, quelconque, gâchée par l'interprète, emportée dans le train général de l'orchestre; à Bayreuth, grâce à l'indication expresse dont j'ai fait mention plus haut, un léger ralentissement se produit, Siegrune fait un pas, une brève mimique qui porte en quelque façon sa réponse en avant; elle comprend ce qu'elle chante, et le chante selon le caractère juste: et c'est une beauté de plus qui se manifeste dans la richesse du chef-d'œuvre!

IV.

Le rôle de Wotan était confié à M. Carl Perron, de Dresde, un artiste de grande valeur, qui avait déjà chanté à Bayreuth, remarquablement, le rôle d'Amfortas.

M. Perron (Wotan).

M. Perron a quelque peine à venir à bout du rôle terrible de Wotan. Dans les parties très chantantes, très chaleureuses, où l'orchestre joue à pleine sonorité (par exemple, le début des adieux), il manque un peu d'éclat; d'autre part, en certains passages du *Rheingold,* l'artiste a montré une tendance à chanter bas; mais ces imperfections n'ont pas de quoi trop surprendre, en un rôle de cette étendue et de cette difficulté. J'aime mieux insister sur les points où M. Perron a mérité les plus grands éloges: ce sera d'abord la tenue générale du rôle, pleine de style et de noblesse; ensuite, tout ce qu'il chante dans *Siegfried*, sous le nom et le costume du Voyageur; enfin et surtout, le récit qu'il fait à Brünnhilde, au 2e acte de la *Walküre.* Cela, ce fut un des points culminants de tout le *Ring:* jamais je n'ai entendu ce récit de la sorte, gradué avec cet art pur, cette simplicité grandiose, et mettant ainsi en lumière le formidable contenu dramatique de l'explication donnée par l'esprit de Wotan à son propre désir.

Brünnhilde était jouée par Mmes Lilli Lehmann et Gulbranson. Mme Gulbranson, une jeune Suédoise douée d'une voix superbe au timbre très clair et très homogène, a été formée, dans l'étude du rôle, par Mme Wagner, et, grâce à cet enseignement, elle s'est montrée une Brünnhilde de tout premier ordre. L'ayant moins vue et entendue que Mme Lehmann, je n'ai pu suivre aussi bien le détail de son interprétation, qui m'a paru, d'ensemble, fort belle et fort dramatique. Mme Lilli Lehmann, au 2e acte de la *Walküre*, m'a particulièrement ému lorsqu'elle s'agenouille aux pieds de Wotan; ici encore, une mise en scène excellente, admirable d'intelligence, souligne à souhait les intentions de Wagner: à voir le père et la fille ainsi rapprochés pour la tragique confidence, unis l'un à l'autre par la tendresse douloureuse de leur attitude et de leur geste, armés d'armes presque pareilles, drapés de la même pourpre, on comprend tout de suite que Brünnhilde est bien le cœur de Wotan, son désir, son vouloir d'amour, son deuxième moi (*sein zweites Ich*), et le déchirement qui va se produire bientôt prend déjà toute sa signification! L'artiste, en Mme Lehmann, est également très belle au Réveil de la Walkyrie, dans *Siegfried* (ce n'est pas trop sa faute si, à la fin de ce 3e acte, ses forces la trahissent un peu), et dans toute la *Götterdämmerung*. En la dernière scène surtout, elle fait preuve d'une autorité, d'une grandeur, d'une émotion vraiment sublimes.

M. Burgstaller (Siegfried).

Le personnage de Siegfried a été tenu, tour à tour, par M. Grüning et par M. Burgstaller, que j'ai entendus tous les deux. À mon grand regret — j'avais gardé de son rôle de Tannhaeuser un souvenir très ému — je n'ai pas été satisfait de M. Grüning: non seulement il manque de force dans le registre élevé, malgré le charme de sa voix dans le medium, mais il joue trop en acteur, suivant des formules de métier, et néglige des parties entières du rôle; au

3e acte de *Siegfried*, par exemple, il s'est montré tout à fait insuffisant, tandis qu'il avait été fort agréable au 2e. M. Burgstaller, lui, est un très jeune, un débutant, formé à Bayreuth même: il a des qualités exceptionnelles de jeunesse, de sincérité, de naïveté; aussi, dans le 1er acte de *Siegfried* et dans le 2e, il est un Siegfried bien vivant, bien ignorant, bien nature, qui mérite des éloges sans réserve. Ce résultat fait honneur, surtout, à M. Kniese, lequel l'a préparé avec un zèle et une compétence qu'il est superflu de louer. Au 3e acte, le rôle est trop dur pour sa voix. Dans la *Götterdämmerung*, il a deux scènes excellentes, celle où il boit le philtre et celle où il vient chercher Brünnhilde pour le compte de Gunther. Par contre, au 2e acte, il est médiocre: sa gaucherie et son inexpérience, charmantes dans *Siegfried*, lui deviennent ici une gêne cruelle; pourquoi, d'autre part, chante-t-il tellement face à la salle qu'il tourne le dos, presque constamment, à tous ses interlocuteurs? C'est ce que je n'ai pu comprendre encore... Au 3e acte, il joue mieux, et serait franchement bon si son organe ne le trahissait beaucoup, l'obligeant à donner presque tous ses *la* en voix de tête. Bref, c'est une recrue des plus intéressantes, qui présente tout au moins une bonne partie du rôle avec la couleur et le caractère voulus.

M. Gerhaeuser, en Siegmund, aura quelque mal à me faire croire que l'on doive saisir la poignée de l'Epée dès la première mesure du deux-temps *Siegmund heiss'ich*, avant les mots: *Ich fass'es nun!* mais il est fort possible que j'aie tort, et ne demande qu'à être persuadé. Certains défauts de sa voix me demeurent également assez désagréables, mais je ne le louerai jamais trop de sa conviction, de son ardeur, et de son émotion, car il paraît vraiment comprendre et aimer son personnage. La voix de Mme Sucher (Sieglinde) a beaucoup perdu; l'artiste reste belle néanmoins. Je ne suis pas sûr, pour tout dire, qu'elle comprenne et sente réellement les rôles qu'elle joue: bien des choses, chez elle, me semblent artificiellement acquises et apprises, et cela se manifeste de deux façons, d'abord dans une certaine raideur mécanique du geste, ensuite dans une exagération fâcheuse qui l'empêche souvent de se tenir au juste degré, et la conduit à forcer les effets dramatiques. Il est peu admissible, par exemple, que Sieglinde, lorsqu'elle s'élance entre Hunding et Siegmund, fasse un geste de commandement et prenne une mine impérieuse: Hunding lui aurait

ordu le cou sur l'heure! du reste, Wagner indique le jeu de scène le Sieglinde, et dit: « avec une expression inquiète » (*mit besorgter Miene*). Malgré ces remarques, Mme Sucher n'a pas été mal au 1er acte de la *Walküre*, et elle fut très bonne au 2e et au 3e. Elle et Mme Lehmann rivalisèrent heureusement dans cet adieu sublime où la mère reçoit de la vierge les fragments de l'Epée et la promesse des gloires futures de Siegfried: on eût dit, dans la splendeur expressive du geste, dans l'extase poignante de l'attitude, deux statues animées par miracle, mais deux statues qui chanteraient, ayant aux lèvres un jaillissement divin de mélodie!

Une révélation, ce fut l'interprétation d'Erda et de Waltraute par Mme Schumann-Heink. Cette artiste modeste et consciencieuse est douée d'une magnifique voix de contralto, dont elle se sert admirablement. Elle possède un style parfait; l'articulation est d'une netteté incroyable; enfin, tout, dans le rôle dramatique comme dans le chant, est compris, senti, rendu simplement, sans recherche de mauvais goût, avec une sûreté et une largeur dignes d'être proposées comme exemples.

Il faut que j'abrège... Et pourtant, que d'éloges à donner à M. Wachter (Fasolt et Hunding), à M. Elmblad (Fafner et Hagen), tous deux hors pair par leurs qualités d'interprètes et leur intelligence! Si M. Gross est un Gunther assez faible, si M. Grengg, lorsqu'il double M. Elmblad, est un Hagen convenable, sans plus, Mme Reuss-Belce est bien dans le rôle assez court de Gutrune, et Mme Weed dans celui de Freia. Mme Brema est une Fricka sans égale jusqu'ici: elle chante à merveille, et joue avec une dignité et une force tragique des plus remarquables; je regrette de ne pas pouvoir en parler davantage, et exprimer, en motivant chaque point, toute l'étendue de mon admiration. M. Burgstaller tient le petit rôle de Froh avec chaleur et avec charme; M. Bachmann est un Donner de bonne allure. M. Vogl, toujours sur la brèche, est, avec Mme Marie Lehmann, le seul interprète de 1876 qui se retrouve en 1896 au « jubilé » du *Ring*. Malgré les défaillances de sa voix, il demeure encore le meilleur Loge qui se puisse rencontrer: artiste des plus intelligents, il possède l'exacte tradition de ce rôle qu'il créa. Les Nornes sont chantées par Mmes Marie Lehmann, Reuss-Belce et Schumann-Heink, qui, toutes trois, y sont excellentes. Les

Filles du Rhin sont M^lle^ von Artner (Woglinde) — dont la voix, agile et brillante, aurait une tendance à monter lorsque l'artiste la force, ce qui, vu sa belle sonorité, est du reste bien inutile —, M^lle^ Rösing (Wellgunde) et M^lle^ Fremstad (Flosshilde): l'une et l'autre se tirent tout à fait bien de leurs parties respectives. Ajoutons que M^lle^ von Artner chante aussi, et très agréablement, l'Oiseau de la forêt, au 2^e^ acte de *Siegfried*.

Mime est interprété par un jeune débutant, formé à Bayreuth, M. Breuer. Moins *ubertrieben* que le célèbre Lieban, plus proche de la tradition de Schlosser, M. Breuer, que M. Kniese a remarquablement préparé, est parfait de tout point; sa personnalité se développera encore, et certaines choses prendront sans doute une signification plus intime, mais, tel quel, le résultat est d'une exceptionnelle valeur: il n'y a pas une seule critique précise à formuler, on est surpris et ravi!

Enfin M. Friedrichs (Alberich), nous apparaît comme un artiste hors ligne, le plus extraordinaire peut-être qui ait joué cette année à Bayreuth. Tragique au possible, pourvu d'un talent d'articulation et d'accentuation qui ne saurait être surpassé, vivant son rôle, le faisant vivre pour les spectateurs avec le plus puissant réalisme dramatique, M. Friedrichs a été l'Alberich rêvé par Wagner — c'est tout dire.

... Ce rêve de Wagner — le *Ring* vivant sur la scène, dans son intégralité et dans sa pleine signification — nous l'avons vu, nous l'avons entendu à Bayreuth, grâce à la pensée, au vouloir qui président aux *Festspiele*, grâce également au concours de talents, de bonnes volontés, de dévouements qu'on a su grouper et diriger à Bayreuth. Je n'ai pu nommer tout le monde, et il ne m'a été possible, d'autre part, que de traiter une partie des questions relatives à la réalisation de l'œuvre colossale; du moins ai-je essayé de faire que ces notes pussent renseigner, sur quelques points précis, les lecteurs soucieux de savoir dans quel esprit l'on doit mettre en scène et interpréter les chefs-d'œuvre de Richard Wagner.

ALFRED ERNST.

LA NUOVA RAPPRESENTAZIONE DEL " DON GIOVANNI „ DI MOZART A MONACO

Tornata che sia finalmente, a Monaco, la primavera, e quando già a rapidi passi, benchè mal volentieri, si va incontro all'estate; quando la « Sezession » e il « Palazzo di cristallo » riaprono le lor porte, si può star certi che anche Ernesto Possart contribuirà del suo meglio per rendere interessante la stagione d'estate, tanto pei forestieri che pei cittadini. Ciò non avviene certamente per l'impulso di motivi artistici soltanto. La posizione di un intendente del teatro di Monaco impone dei riguardi straordinarî a ciò che rappresenta l'affare, tanto più che dopo la morte del geniale Luigi II, le cose dell'arte, in questa città, si sono incamminate verso una riuscita men favorevole. Finchè però si raggiunga un soddisfacente equilibrio fra due punti di vista così opposti, non c'è bisogno di impensierirsi troppo. L'abilità, il segreto, il merito di Possart consiste appunto nell'aver sempre raggiunto cotesto equilibrio. Egli cominciò con dei cicli wagneriani che furono opera eminentemente artistica; poi, l'anno passato, ci allestì le rappresentazioni delle « Nozze di Figaro » che riuscirono, a rigor di stile, assolutamente perfette; e ancora quest'anno egli ha trovato l'avvenimento della stagione, e ci ha offerto la nuova messa in iscena del « Don Giovanni ».

L'ammirazione e l'amore che oggi il mondo intero sente per il lavoro magistrale di Mozart, in principio non era veramente così universale. Mozart, a suoi tempi, era per molti modi stimato più come virtuoso che come compositore. E precisamente la sua opera più profonda, il « Don Giovanni », a' suoi primi passi, si avvenne

più d'una volta in un pubblico di vista corta. Le fastose opere di Salieri, per esempio, piacevano ai viennesi molto più che le opere del maestro tedesco. Ma questi due compositori poi, in quanto al favore goduto presso il pubblico, furono sorpassati da Dittersdorf. È un fatto veramente singolare, che l'opera di questo maestro popolare « Il matrimonio di Figaro », a Brünn, fece battere in ritirata il « Don Giovanni » di Mozart. Oltre a ciò, quando, nel 1794, si rappresentò al teatro dell'Haymarket di Londra il « Don Giovanni » di Gazzaniga e il direttore Federici lo rammendò qua e là innestandovi dei pezzi proprî non che altri di Sarti e di Guglielmi, Da Ponte, che allora copriva a questo teatro l'ufficio di poeta, non riuscì ad introdurvi che una sola aria del lavoro di Mozart, l'aria del catalogo. I fiorentini, nel 1857, ritennero che il « Don Giovanni » del maestro tedesco fosse musica antiquata ed iperborea e perciò la fischiarono; ebbene, nella critica di Berlino del 1790 noi troviamo l'antitesi perfetta di questa opinione: « Mozart col suo 'Don Giovanni' ha voluto scrivere qualche cosa di straordinario, di inimitabile; lo straordinario vi è certamente, ma non l'inimitabile e il grande! Quest'opera è il prodotto del capriccio, dell'umorismo, della vanità, ma non è stato il cuore che ha creato 'Don Giovanni' »; e via di seguito con altrettali sciocchezze. Simili opinioni dissennate, nelle quali il « Don Giovanni » s'avvenne anche in altri luoghi, dimostrano che Mozart, a quell'epoca, non godeva che poca stima come compositore di opere. Tuttavia, queste circostanze non decisero menomamente la sorte avvenire del lavoro.

Ognun sa come i direttori dei teatri trattano le opere che vengono loro affidate, siano pur bellissime e tali che in nessuna parte potrebbero esser migliorate. Essi spostano e rivolgono a diritto e a traverso tutto ciò che ha una data disposizione nel dramma e come e dove piace ad essi. Questa tendenza sovvertitrice non risparmiò certo il lavoro di Mozart. Al contrario, egli ha dovuto soffrire, più di qualunque altro, che si attentasse alla sua disposizione originaria col pretesto di arrecarvi dei miglioramenti, i quali si convertivano senza dubbio in pessime manipolazioni. A dir il vero, il maestro stesso si vide costretto a por mano egli pel primo al disordine. La rivalità dei cantanti e delle cantanti di Vienna gli porse occasione, nel 1788, come risulta dal suo giornale, di inserire nella nuova opera

l'aria di Ottavio n° 11 « Un vincolo dell'amicizia »; per Zerlina e Leporello egli vi aggiunse il duetto « Per queste tue manine »; e per Elvira scrisse l'aria « Mi lascia l'ingrato ». Tuttociò egli fece a malincuore; ma che importava e che importa al virtuoso se l'azione resta inceppata, se i caratteri vengono alterati e si disegnano male; che importa loro anzi se un'opera d'arte in genere sia danneggiata, purchè la loro voce abbia campo di farsi applaudire?

E si cominciò ben tosto a prendersi anche la libertà di cambiare il titolo dell'opera. « Il Dissoluto punito » o « Il Don Giovanni » diventò presto « Don Juan » — « Don Jean » — « Der Herr Johann ». L'avviso che annunciava la prima rappresentazione dell'opera a Innsbruck, nel 1800, ne dava il titolo a questo modo: « Don Juan o il *convito di pietra* ». In quello di Leibach nella Carniola (1815) è detto perfino così: « *Un'avventura di Don Giovanni in Ispagna* ossia il convito di pietra ». Anche il titolo che adottò il direttore di musica *Neefe* di Dessau nella sua traduzione, non è gran che di cattivo: « Il dissoluto punito, ossia: *tanto va l'orcio per l'acqua ch'egli si rompe* ». Secondo l'usanza d'allora, Neefe germanizza pure i nomi dei personaggi: Don Giovanni si chiama il Signor di Schwänkereich, Zerlina diventa Rosine, Ottavio il Signor di Frischblut, di Leporello si fa un Fickfack, e così di seguito.

Queste saranno piccolezze, ma esse tuttavia caratterizzano il modo con cui si manomettevano le cose essenziali. Se, per esempio, il *dramma giocoso* di Da Ponte — il giornale di Mozart lo chiama perfino *opera buffa* — coll'andar del tempo potè diventare, sugli avvisi e sui libretti, un'opera tragicomica, un'opera tragica, poscia un'opera romantica e finalmente una *grande opera*, queste speciali denominazioni arbitrarie dànno già di per sè stesse a vedere in qual guisa stolta e rovescia si comprendeva tutto quanto il lavoro. Una *grande opera* esige, prima di tutto, delle imponenti masse corali. Ebbene, non si esitò punto a introdurre nel « Don Giovanni » coteste masse. Fu per tal modo che nel finale del primo atto si ebbe il famoso coro della libertà, la stretta all'unisono ed altro ancora. Nella partitura, di tutto ciò non vi ha la minima idea. Il famoso *viva la libertà* non è cantato che da Don Giovanni. Ma sarebbe pur la bizzarra e scipita cosa se, nella casa di un gentiluomo, dei con-

tadini ubriacati, mentre ricevono degli ospiti di alto rango, si mettessero a cantare un coro inneggiante alla libertà. Il coro all'unisono, come ho detto, è ancor esso un'aggiunta. Tutto quel passo è inteso solamente come un insieme delle sette persone principali. Il coro in genere, nell'originale, rappresenta una parte molto subordinata. Soltanto in due posti si connette bene all'azione, cioè nella settima scena del primo atto, col ritornello *la la la la*, e nel secondo finale, alle linee:

« È tutto poco in confronto colle tue colpe,
Vieni, vi sono delle pene anche maggiori! »

Considerando queste difformazioni, chiunque può agevolmente formarsi un'idea dei cambiamenti cui, a poco a poco, andò soggetto tutto quanto il testo. Io non alludo tanto alla imperizia delle traduzioni in sè. Esse erano sin da principio inesatte e scipite, come son quasi tutte le traduzioni dei libretti. — Del resto, pare che Mozart avesse avuto il presentimento di questo disordine. Poichè, secondo notizie degne di fede, il figliuol suo possedeva una traduzione libera, ma molto significativa, che il padre aveva scritto. Sfortunatamente di questa traduzione non si conservano che dei frammenti. — No, io lo ripeto, non è delle traduzioni che intendo discorrere, ma è di qualche cos'altro. Venuta l'occasione di rappresentar l'opera in lingua tedesca, i recitativi secchi (ossia cantati) furono convertiti in un dialogo recitato; per tal modo si venne a lasciare ai riduttori una libertà sconfinata di abbreviare o allungare questo dialogo come lor pareva e piaceva. Rochlitz, per esempio, la cui riduzione si adopera anche oggi moltissimo, sentì la necessità di abbellire i pensieri e le espressioni di Da Ponte. Egli vi insinuò delle riflessioni ampollose, diede ai caratteri un colorito diverso e in certi punti giunse perfino a trattare il dialogo collo stile dei « Masnadieri » di Schiller. Nell'ambiente rococò del « Don Giovanni » questo stile è cosa buffa davvero. Ma l'arbitrio più matto se lo prese un altro riduttore — probabilmente *Spiess* — quando, a sangue freddo, aggiunse tre personaggi all'azione. Questi erano uno sbirro, un eremita e un negoziante. Secondo *Freisauff*, essi avevano tutti le loro scene con Don Giovanni. « Tali scene, mantenute nel gusto d'allora, ricordano molto forte il *Kasperltheater* e le arlecchinate

che piacevano generalmente a Vienna e che evidentemente non avevano altro scopo che quello di divertire il pubblico con ischerzi molto stupidi e grossolani ». La scena col negoziante, che precedeva l'ultimo finale, fu mantenuta nella maggior parte dei teatri fino a tutto il 1830. Don Giovanni, invece di pagare delle cambiali, le brucia e fa cacciar fuori di casa il negoziante dai suoi servi. La scena coll'eremita, che aveva luogo prima del duetto del cimitero, si rappresentò più di rado. Il suo punto culminante più scipito consisteva in ciò, che Leporello scambiava le parole dell'eremita. Don Giovanni domanda all'eremita: « di che cosa vivi tu? » L'eremita risponde: « di radici e di erbe ». — Leporello: « Che? Il briccone mangia i soldati a piedi ed a cavallo? » (1). Il su nominato scrittore osserva ragionevolmente a questo proposito. « Le tre scene descritte non potevano essere che un risultato del gusto dominante allora a Vienna, un gusto oltremodo affettato e stravagante. Esse dimostrano abbastanza sino a qual punto si ignoravano, in quell'epoca, le mirabili bellezze del capolavoro di Mozart ».

Nei paesi stranieri, di queste storpiature se n'ebbe un numero minore, per la semplice ragione che s'era più soliti a rappresentare l'opera in italiano di quel che avvenisse in Germania. Ora, si capisce facilmente che nel nostro paese dovessero sorgere delle serie proteste contro questo vituperevole abuso. Il primo passo che si fece fu quello di adottare di nuovo i recitativi originali. In parte ciò erasi praticato fin dalla metà del nostro secolo. Più tardi, per i medesimi motivi, andarono alla stampa delle traduzioni più coscienziose e più esatte, come quelle di Viol, Bitter, Gugler, Grandaur, Wolzogen, Kalbeck, Vaupel e di altri. Perfino una commissione di direttori teatrali tedeschi si radunò, nel 1883, sotto la presidenza dell'intendente generale Perfall, allo scopo di prendere accordi su ciò che si riferiva al « Don Giovanni ». Ma codesti sforzi rimasero infruttuosi; « oggidì, come nel passato, ogni gran teatro tedesco possiede la sua propria versione del ' Don Giovanni ' ».

---

(1) *Eremit.* — Von *Wurzeln und Kräutern*
Leporello. — Was? Der Kerl frisst *Fussvolk und Reiter?*

La pronuncia tedesca può marcare quella certa analogia di suono, che esiste fra le parole più importanti delle due frasi. N. d T.

Parecchi uomini di nota esperienza, tra i quali specialmente Gugler, rivolsero a poco a poco la loro attenzione, oltre che alla scena, anche all'esame della parte musicale. Essi confrontarono ciò che s'era fatto in processo di tempo con quel che erasi praticato antecedentemente, ossia riscontrarono le partiture alterate con la partitura originale posseduta dalla signora Viardot-Garcia e con altre copie di valore quasi uguale, che rimontavano al secolo passato. Così pure parecchi direttori di teatri, per quel tanto che essi avevano di coscienza artistica, utilizzarono i risultati di queste ricerche e posero ogni lor buona volontà nell'allestire degne rappresentazioni di quest'opera così villanamente deformata. Insomma, in queste ultime decine di anni tutti si diedero un gran da fare, perchè finalmente Mozart e Da Ponte rientrassero nel loro diritto.

Ernesto Possart, da parte sua, ha espresso le opinioni che lo persuasero a seguire la via da lui battuta, in una conferenza e in un opuscolo che la riproduce. Questo scritterello è assai degno di esser letto, benchè non sia esente da errori e per quanto il materiale, che uomini di special competenza avevano messo a disposizione dell'autore, non sia stato da questi convenientemente apprezzato. Possart aveva deliberato di mettere in chiaro, che nell'atto di incominciare il nuovo studio dell'opera « era cosa importante e preziosa imprendere l'esame del testo e della partitura originale ». Egli, oltre a ciò, ebbe in animo di persuadere che, relativamente alla grandezza dello spazio riservato agli spettatori, alla forza dell'orchestra e a tutta la parte musicale, dovevano servir di regola le prime rappresentazioni che ebbero luogo a Praga, nell'ottobre del 1787, sotto la direzione del maestro medesimo, e che bisognava poi tener nel dovuto conto i progressi della tecnica teatrale moderna per quel che concerne l'arredamento esteriore, cioè le decorazioni ed i costumi.

L'idea non è nuova, ma è giusta. Quando ci venga dato di assistere ad una rappresentazione del « Don Giovanni » di Mozart, noi vogliamo che ciò che ci si offre sia per l'appunto l'opera di Mozart e non il surrogato di un qualsiasi direttore di scena o d'orchestra. Però, in questo caso, dalla teoria alla pratica c'è moltissimo divario.

Siccome il « Don Giovanni » fu composto per Praga, siccome Da Ponte ne scrisse i versi in lingua italiana e il tedesco Mozart li mise sotto le note per artisti italiani, e precisamente con riguardi

peciali alla condizione del teatro e dell'orchestra di Praga che egli
en conosceva: siccome, inoltre, la sfera d'osservazione del pubblico
dierno, il suo gusto, tutto ciò che costituisce l'essenza della nostra
poca, in breve, l'ambiente esteriore è affatto diverso da quel che si
sserva in un periodo avanzato del diciottesimo secolo, ecc., così, nel
ostro caso, ci si presentano delle irresolubili quistioni.

Posto il problema di riprodurre l'opera in tutto e per tutto con
ssoluto rigore di stile, alla sua soluzione si avvicinerebbe certamente
l massimo colui che sapesse bene riunire il maggior numero di
lementi che ci vengono offerti da quell'epoca.

Le persone sono irrevocabilmente perdute; al contrario esistono il
libretto originale italiano, la partitura originale e — il teatro di
Praga. Una rappresentazione curata con buon gusto e coscienza e
ottenuta in seguito all'esame attento di questi tre elementi, che dovrebbero essere la sua base, offrirebbe certo il massimo godimento
artistico. Effettivamente un simile tentativo fu fatto già un'altra
volta. Il conservatorio di Praga, ai dodici di maggio del 1842, rappresentò in quel teatro provinciale l'opera « Don Giovanni » in
lingua italiana, « precisamente così » come Mozart l'aveva composta
per l'opera italiana del suo tempo. Per tanto, quella riproduzione non
sembra essere stata « precisamente così » come si dava ad intendere.
L'avviso infatti parla di « Don Giovanni » (« Don Juan ») e di
« grande opera » e fa conoscere che anche altre cose si dovettero
operare ad arbitrio.

Ma Praga è lontana, e che cosa debbono poi fare le altre città?
Esse si debbono limitare al libretto ed alla partitura.

È tuttavia fra le cose impossibili il pretendere che degli artisti
tedeschi, ai quali viene affidata l'esecuzione di un'opera, cantino in
lingua italiana. Le nostre gole e le nostre orecchie vi si opporrebbero. È questa una cosa di fatto, che anche la logica di Possart
dovette constatare sin da quando egli cominciò a dirigere il nuovo
studio dell'opera. Rimanevano dunque, in conclusione, la partitura
e le annotazioni risguardanti la scena.

Ora pertanto, anche della partitura originale qualche cosa deve
mancare. Oltre a ciò, vi si notano delle cancellature, alle quali
Mozart s'indusse obbedendo più al bisogno che al proprio impulso.
Come anche non è niente affatto provato che l'impiego dei tromboni,

nel duetto del cimitero e nel viaggio all'inferno, debba realmente ritenersi un'aggiunta fatta da altri. Così, a rigor di probabilità, si deve pur ammettere che Mozart si decidesse ad introdurre qualche modificazione nelle parti, visto che i suonatori di trombone, a Praga, non erano esperti a bastanza per eseguire certi passi.

Anche in tal caso, dunque, s'incontrano delle difficoltà.

Oltre di che, se Mozart potesse udire come, fatte poche eccezioni, i cantanti d'oggidì bistrattano lo stile italiano del diciottesimo secolo, egli si chiuderebbe le orecchie.

Parimente in quanto al numero dei suonatori d'orchestra c'è campo a discutere. Essa, quantitativamente, dev'essere in relazione collo spazio nel quale suona. Un grande locale esige una grande orchestra; in un piccolo spazio anche l'orchestra dev'essere piccola. Possart merita ogni lode per aver scelto il *Teatro della residenza*, come quello che avendo un carattere intimo, è più adatto alle rappresentazioni del « Don Giovanni ». I moderni locali da circo, colle loro orchestre colossali, sono quelli che distruggono propriamente ogni fina efficacia. Comprimere all'incirca ottanta uomini nell'orchestra del teatro della residenza sarebbe stata naturalmente una cosa triviale ed assurda. L'orchestra di Mozart, a differenza dell'orchestra moderna, serve di accompagnamento alle voci e solo di rado l'importanza sua sorpassa quella del canto. Ma quando Possart, per attenersi scrupolosamente al modo ond'era costituita l'orchestra di Praga nel 1787, limita la sua orchestra a ventisei individui, egli commette qualche cosa di eccessivo e di pedantesco.

Mozart rese giustizia alla buona volontà ed all'abilità dei suonatori di Praga. Nella sua versione egli li ebbe a ricordo e volle perfino lasciare loro un piccolo monumento della sua riconoscenza quando, nel tradurre la frase di Don Giovanni: « Che ti par del bel concerto? » e la risposta di Leporello: « Ah! gli è come voi meritate », egli si esprime così:

Don Giovanni. — Herrlich spielen diese Leute.
Leporello. — Es sind Prager Musikanten (1).

---

(1) *Don Giovanni.* — Questa gente suona a meraviglia.
Leporello. — Sono musicanti di Praga. N. d. T.

Certamente in queste parole è tutta un'amabile cortesia. Ciò non di meno nelle sue lettere ben chiaro si nota come egli avrebbe desiderato di trovarsi a Vienna, dove per l'opera sua avrebbe potuto giovarsi dei maggiori mezzi artistici di cui questa città disponeva. In fatti l'orchestra di Praga, anche tenendo conto delle idee dominanti in quell'epoca, era molto limitata. Il carattere inerente alla sonorità della istrumentazione di Mozart non sarebbe punto falsato se l'intendente di Monaco si decidesse ad aumentare la sua orchestra di otto o dieci suonatori di istrumenti ad arco. Atteso che, anche facendo così, questi non sarebbero più di ventidue, contro dodici suonatori di istrumenti a fiato e un timpanista. L'*ouverture* e il viaggio all'inferno ci guadagnerebbero decisamente, e il resto non ci perderebbe nulla.

Dopo quanto si è detto, gli elementi, ai quali noi, in Germania, dovremmo porre tutta la nostra attenzione, quando si tratta di rappresentazioni stilistiche, sarebbero il contesto originale e le annotazioni risguardanti la scena. Tutto il resto soggiace a restrizioni. Intanto, cominciando dal libretto, nel tradurlo in tedesco si urta subito contro il vecchio ostacolo: una vera traduzione, se deve essere fatta a rigor di prosodia, è alle volte addirittura impossibile. In tali casi sono permesse delle libertà, è vero, ma a patto che esse *salvino esattamente il senso dell'originale*. Non si può negare che questo intento, nella traduzione che Ermanno Levi ha curato amorevolmente seguendo quella di Grandaur, in generale sia stato raggiunto. Però anch'essa, come tutte le altre traduzioni moderne, lascia qualcosa a desiderare per ciò che si riferisce alla necessaria coerenza tra i fatti e le espressioni. Quei passi che si dicono comunemente *popolari* non sono per anco netti e ordinati del tutto. Sono passi che furono tradotti contro il loro senso o inesattamente e che poscia, rimanendo tali, si ritennero consacrati dalla tradizione. Come è definitivamente cessata la sciocchezza dello « champagne », perchè non si deve finirla una buona volta anche colla frase: *Reich mir die Hand, mein Leben* (1) etc. L'espressione: *Là ci darem la mano* etc. dell'originale significa pur qualche cosa di differente. Anche i versi che si trovano al principio del libretto non dovrebbero essere concepiti così:

(1) Porgimi la mano, vita mia. N. d. T.

Keine Ruh bei Tag und Nacht etc., sì bene in modo affatto dissimile, per quanto questo motivo poetico, in fondo, sia migliore di quello di Da Ponte.

Era da prevedersi che Possart avrebbe messo ogni maggior cura in quella parte della rappresentazione che si riferisce alla scena. In simili faccende egli è ritenuto un maestro. Francamente parlando, anche a questo proposito alcuni quadri furono concepiti con una certa arditezza. Quando Possart, dopo che Don Giovanni se n'è andato al diavolo, fa che il palazzo precipiti con rumore infernale « come nel *Profeta* »; quando egli a questo episodio fa seguire il vero secondo finale (esumato da Possart), il quale purtroppo è *così* convenzionale ed insignificante che meglio sarebbe farne senza; quando egli fa che questo finale sia eseguito là sulle rovine del castello, noi ci troviamo di fronte a manipolazioni di una specie tale, per cui esse non vanno più contate fra le arditezze. Infatti, di questa patente mancanza di gusto, per fortuna, dopo tre rappresentazioni, non rimase più nulla. La chiusa, che è conciliante ma che, come si è detto più sopra, è una stonazione artistica, segue ora come è prescritta nel libretto: senza cambiamento di scena, senza nessun effetto sbalorditivo. Ciò che io intendo riflette le risposte a queste due domande: Quando e dove ha luogo l'azione dell'opera? Dette risposte sono della massima importanza, poichè è da esse che dipende la scelta dei costumi e delle decorazioni.

Lo stile della poesia e della musica è il rococò. Ma se nell'opera del poeta questo stile non è che il risultato di un'abilità materiale, in quella del compositore esso assume invece un carattere infinitamente più profondo. Così profondo infatti, che spesso le contrapposizioni dei caratteri e delle situazioni appariscono troppo stridenti e talora svegliano un sentimento di disgusto. La musica di Mozart, al confronto dei versi forbiti, ai quali si adatta, è troppo geniale, troppo demoniaca per potere assicurare al « Don Giovanni » un'efficacia che, nell'insieme, risulti armonica. Tra la poesia e la musica c'è in fatti un abisso troppo grande. Anche Mozart, co' suoi mezzi d'espressione, vive per entro ai limiti dello stile rococò, ma il suo sentimento intimo è tale che lo aliena da un'epoca determinata. Il suo « Don Giovanni » conviene ottimamente così al XV° secolo come al XVIII° e come a tutti i secoli seguenti. Questa mancanza di uno

speciale carattere, che si attacchi ad una determinata epoca o ad un determinato spazio, è appunto il segno che contraddistingue un'opera geniale, « immortale ». — Non così è della poesia. Essa, al contrario della musica di Mozart, non può essere separata dall'ambiente del rococò. Da Ponte non ha voluto far della storia, nè s'è creata una disposizion d'animo conforme ad un'epoca immaginaria. Tutt'altro. Nella sua poesia si sente lo spirito che domina in un periodo avanzato del secolo diciottesimo, nel periodo della rivoluzione francese. Le anime d'allora si lasciavano trasportar dalla corrente non perchè ciò procurasse loro un vero piacere, ma perchè così sentivano soffocata l'angustia segreta che provavano all'avvicinarsi di un terribile sconvolgimento. Si gridava con eccitazione sempre maggiore: « après nous le déluge », e si gridava tanto più forte, quanto più lo si sentiva accostarsi. Si godeva in mezzo ai piaceri ed alle sensualità di una esistenza raffinata, soggiacendo a quell'impulso medesimo, che spinge l'assassino a ritornare sul luogo del proprio delitto. Si amava di veder rispecchiata l'epoca negli spettacoli, si mettevano in parodia, si flagellavano le proprie debolezze colla sferza dell'ironia, dello scherno, del sarcasmo, si civettava con esse. E insieme a tutto ciò, quest'epoca amava tanto di rendersi famigliare il più spensierato materialismo, quanto di scrutare quei misteri che essa immaginava nel mondo degli spiriti. Un soggetto come quello del « Don Giovanni », in quel tempo, era atto ad ottenere un effetto straordinario. E più di un librettista riconobbe in fatti il vantaggio che se ne poteva trarre.

L'anno 1787 vide sulla scena, ad un tempo istesso, quattro opere del medesimo soggetto: Il *Don Giovanni* di Gazzaniga, in un atto (Venezia); *Il nuovo convitato di pietra* di Fr. Gardi, in due atti (Venezia); la farsa in un atto *Il convitato di pietra* di Fabrizi (Roma) e il *Don Giovanni* di Mozart. L'alito del 18° secolo spira in tutte quattro.

Possart riconobbe assai bene lo speciale stato d'anima che aveva stabilito il carattere dell'opera e, tanto per fare una prova, fece abbozzare tutte le figure ad essa pertinenti nello stile rococò. Ma cambiò subito d'avviso. « Le crinoline delle signore, vesti mostruose in forma di botte, e le parrucche cosparse di polvere e rassodate, viste anche sol ne' quadri, avevano un aspetto grottesco; oltre a ciò,

sulla scena, esse avrebbero essenzialmente nociuto alla grazia ed alla flessibilità dei movimenti, avrebbero opposto tali ostacoli, da rendere lento e trascurato lo sfogo delle passioni ». Egli incorse, in conclusione, nel medesimo ripiego che pure si era adottato a Praga, quando vi si rappresentò il « Don Giovanni » nel 1842, e cioè scelse l'ambiente che gli conveniva nella Spagna del XVII° secolo, il paese che era andato esente dalla controriforma reazionaria. A dire il vero, ciò significava prendersi una discreta libertà, ma non di meno era una uscita accettabile. Il secolo XVII° ha col XVIII° certe analogie: « Il nobil uomo, anche in quest'epoca, non è più quegli che presuntivamente porta l'orifiamma della nazione, ma è solo il membro di una casta che rende omaggio ad un egoismo senza limite ». Possart scelse dunque i costumi del XVII° secolo.

« Gli splendidi quadri che dà a vedere la Siviglia del 1600 offrono lo sfondo armonico a questi costumi ».

Bisogna riconoscere che Possart ha avuto una certa ragione di trasferire la scena costì come ha fatto. Nel libretto, il luogo dell'azione è indicato semplicemente così: una città della Spagna. Oltre a ciò anche nel « Convitato di pietra » del Gardi la scena rappresenta Siviglia. Soltanto, l'aver scelto precisamente questa città, come lo scegliere una qualsiasi determinata città, è cosa anche questa un po' ardita.

In seguito alle ricerche di Krysander (*Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, vol. IV) è cosa definitivamente assodata, che Da Ponte e Mozart conobbero il « Don Giovanni » del poeta Bertati e la musica di chi lo compose, cioè Gazzaniga, e che di quello amendue si giovarono. Ciò che ne trasse Mozart è insignificante; Da Ponte invece utilizzò il libretto di Bertati in modo da commettere un plagio sfacciato. Naturalmente bisogna distinguere i motivi proprii della poesia; essi sono antecedentemente stabiliti per la natura stessa del soggetto del « Don Giovanni »; e primo tra questi è il motivo del convitato di pietra. Ben si capisce dunque che essi siano comuni a tutti coloro che hanno elaborato cotesto soggetto. Ma Da Ponte non si contentò di questo. Con eguale indifferenza egli si valse ancora della maggior parte degli altri motivi, siano pure i più piccoli ed apparentemente di nessuna importanza, e da questi appunto risulta evidente il genere dell'appropriazione che egli si permise. Il fatto che certe figure,

come per esempio quella di Donna Anna, egli le ha disegnate diversamente da quelle che pure gli han servito di modello, non salva Da Ponte dall'accusa di plagio. Si sa; quando ad un'azione in un atto si vuol dar tale sviluppo che ne consenta due, bisogna ben che in essa qualche cosa riesca differente. Oltre a ciò, le buone idee che hanno servito a rimaneggiare quest'azione sembrano provenire da Mozart. Da Ponte aveva manifestamente una cattiva coscienza. Riguardo a ciò che non gli appartiene, nel suo libretto, egli non si fa vivo; egli ama nascondersi, agire di soppiatto, mentre poi un breve confronto col libretto di Bertati dimostra in modo inoppugnabile ciò che egli prese da costui. Ciò non di meno Da Ponte, nelle sue memorie, si aggira strisciando come un'anguilla intorno a questo fatto, e in sostanza egli lo schiva, lo tace a dirittura.

Ernesto Possart conosce assai bene tutte queste cose e nel suo scritto ne tratta con molto senno. Pare anzi che egli si sia particolarmente occupato del libretto di Bertati e con molta precisione ne abbia rilevati alcuni dettagli. Infatti il motivo di far entrare in iscena Donna Elvira, una dama di Burgos abbandonata da Don Giovanni, come nota Da Ponte a schiarimento del testo, « in una portantina con bagaglio da viaggio, seguita da servitori », non si trova, in verità, nel libretto di Da Ponte, bensì chiaro appare in quello di Bertati e precisamente nella quarta e quinta scena. Per ciò, tanto più sorprende che Possart non abbia fatto sue le intenzioni di questo poeta, delle quali Da Ponte si valse e che egli pel primo generalizzò. Tanto più sorprende, ripeto, che Possart anzi non si sia servito di quei dati come di un'indicazione da seguirsi per l'appunto. La scena è in Villena nell'*Aragona*. Si faccia attenzione alla differenza: Burgos è una città della vecchia Castiglia, dunque è situata verso il nord della Spagna; Siviglia è nell'Andalusia, dunque al sud; l'Aragona confina colla Francia. Le decorazioni della scena dovrebbero certamente avere un carattere diverso, in ispecial modo se si considera che l'opinione, secondo la quale la leggenda di « Don Giovanni » sarebbe inseparabilmente congiunta con Siviglia, non è molto sicura.

Ora, coteste censure alterano ben poco la sostanza delle cose, è vero; esse anzi scompaiono affatto dinanzi alla lode che bisogna tributare alla fortunata riuscita delle rappresentazioni, e sopra tutto

dinanzi al *coup* che ne afferma l'importanza a dirittura speciale. Esso consiste nell'aver approfittato della *scena girevole* inventata da *Lautenschläger*. Mediante questa invenzione — mi valgo della eccellente descrizione che ne dà Possart — il suolo della scena è coperto con un colossale disco girevole. Sulla sua metà anteriore, sopra un terzo, un quarto etc., secondo il bisogno, si colloca la prima decorazione della scena che si rappresenta. La seconda, non per anco visibile dal pubblico, è collocata già pronta nella parte posteriore del disco, dorso a dorso colla prima decorazione. Terminata la prima scena, un motore fa girare il disco, e allora la seconda decorazione, che si trova nella parte posteriore, viene ad occupare il posto della prima. Intanto, siccome questa ha finito di servire, così essa è sgomberata, ed in suo luogo si prepara la terza decorazione. Finita la seconda scena, il disco è fatto girare di nuovo e la decorazione n° 3 passa nella parte anteriore, e così di seguito. Questa trasformazione ha luogo sotto gli occhi del pubblico mentre, ben s'intende, il palcoscenico e lo spazio riservato agli spettatori sono mantenuti all'oscuro. Il cambiamento che, durante le prime rappresentazioni, era accompagnato da qualche rumore e seguiva lentamente, adesso si compie con lestezza e quasi senza rumore alcuno. Quando in una produzione teatrale siano necessarî molti cambiamenti di scena, come nel « Don Giovanni », questa geniale invenzione è straordinariamente pratica. Senza dubbio essa ha un grande avvenire; la tecnica del palcoscenico le dovrà molte modificazioni e decisi miglioramenti. Non le mancano neppure delle prerogative artistiche. « Non si è più legati al sistema delle quinte e all'obbligo che loro si connette, quello cioè di mantenere, nelle decorazioni, delle linee diritte. Si vedranno collocate delle scene di sbieco, il cui aspetto pittoresco arrecherà nuovo piacere agli occhi nostri. L'eterna uniformità delle stanze e delle sale disposte ad angolo retto cesserà. Le decorazioni che servono a fingere strade, tagliate lisciamente, faranno luogo a quadri attraenti ed originali e, mentre pel passato, nel meccanismo delle scene, non era possibile valersi d'altro, all'infuori della tela dipinta che si alzava ed abbassava secondo il bisogno, d'ora in avanti l'impiego di parti decorative ferme e plastiche aumenterà sensibilmente l'effetto della scena, in quanto che la renderà molto più fedele alla natura ». —

Anche l'esecuzione complessiva che si è avuta dagli artisti di Monaco è stata fina, pensata e piena di temperamento: essa ha oltrepassato di molto la solita misura. Perciò, non vi è che dire, il signor Possart ha tutta la ragione di compiacersi in modo speciale del risultato che ha ottenuto quest'anno col nuovo studio e la nuova messa in scena del « Don Giovanni » di Mozart, un fatto questo che altamente lo onora.

A Monaco il « Don Giovanni » sofferse ingiuria più che altrove: nel 1791 una stupida censura lo proibì dichiarandolo « opera scandalosa per ogni epoca », e fu soltanto « per ordine speciale di Sua Altezza » che se ne permise poscia la rappresentazione; ora gli è precisamente a Monaco che il « Don Giovanni » festeggia quest'anno la sua riproduzione più brillante. Si plaudirebbe di tutto cuore al successo di Possart e si farebbero voti anche per l'altro che seguirebbe qualora, come si dice, *Angelo Neumann*, gli artisti, i direttori, la scena girevole, i costumi, le decorazioni, tutta quanta la rappresentazione, come si trova, passasse, nella prossima stagione, ai teatri di Parigi e di Londra; si farebbero voti ardenti, ripeto, se ad un tempo non minacciassero gravi pericoli. Fra i contrasti sommamente notevoli nella vita musicale di Monaco c'è questo, che a Possart riesce sempre benissimo la nuova messa in scena di opere antiche, mentre, al contrario, la scelta di opere nuove totalmente fallisce. Così stando le cose, c'è da augurarsi che l'ambizione dell'intendente non assuma il carattere di una malinconia storica! Speriamo dunque che egli della riproduzione di opere antiche non ne faccia una specialità, in cui sa di non aver concorrenti: speriamo che la riproduzione stilistica delle opere antiche non diventi eccessiva a danno dei nuovi talenti che mancano dell'incoraggiamento necessario e stentano a farsi conoscere. È cosa difficile, in verità, e molto onorifica allestire delle rappresentazioni incensurabili delle opere dei nostri classici, ma è cosa molto più difficile ed onorifica il saper conoscere da partiture non ancora stampate gli eroi musicali dell'avvenire e farsi loro propugnatori. Solo quando Possart mostri di saper appagare questa e quella esigenza, solo allora egli adempirà in forma degna e assolutamente lodevole il suo doppio e importantissimo ufficio, quale intendente del teatro di Monaco.

L. T. O. G. Sonneck.

SENZA TITOLO

A Luigi Torchi (1).

Dunque — perchè non dovrei confessarlo? — ò errato.

Nelle parole di Luigi Torchi mi parve di veder adombrata una teorica d'arte; tra i fiori della retorica profusi si dissimulava invece una fede. E a me, che l'invitavo a discutere, l'autore dello studio su R. Schumann doveva rispondere (era naturale) con un'omelìa. L'ò ascoltata in silenzio; e la rileggo ancora, raccolto, mentre un po' dell'incenso bruciato indugia tuttavia fluttuando tra le colonne di questa *Rivista*.

È veramente severa e solenne. Ogni frase vi risuona come una sentenza, e se ne propagano lunghi gli echi per la fuga di quei periodi di composita architettura. « *Credo un errore che solo quel-* « *l'attività sia artistica, la quale è intesa ad eccitare sentimenti* « *estetici* » — è la professione religiosa. « *Con un fine egoistico* « *o limitato all'intelligenza e al sentimento di poche nature elette,* « *l'arte è cosa assai caduca* » — è la riprovazione dell'eresia. « *L'arte vera e grande s'impossessa d'una grande e feconda idea,* « *se ne alimenta e la fa vivere in mezzo a tutto un popolo* » — è la proposizione del dogma. E le affermazioni si succedono (non cercatene la dimostrazione, sarebbe inutile: *credo quia absurdum*); e le une si traggon dietro le altre; e le une alle altre si assomigliano, come i grani d'un rosario. Al più, qua e colà, al modo evangelico, qualche esempio (che potrebbe anche essere una parabola) o qualche citazione d'autore (che vorrebbe anche parere un argomento); tra le genuflessioni al dio massimo — Riccardo Wagner

(1) In risposta all'articolo « *Una giustificazione necessaria* » (*Rivista Musicale Italiana*, anno III, fasc. 2°).

— e ai numi minori — Weber Händel Palestrina, ecco l'autorità del Grosse, del Fechner e del Guyau a ogni proposito addotta con la superior sicurezza recisa onde un oratore sacro invocherebbe l'insegnamento, a cui i fedeli s' inchinano, di Sant'Agostino o di San Tomaso. E alla fine poi, come non v'à religione senza misteri, un enigma; un di quei segreti che i collegi sacerdotali d'un tempo custodivano e che Platone consigliava di non rivelare che agli iniziati, in occasione del sacrificio di qualche vittima rara: « *Il trionfo di Wagner, di Palestrina, di Shakspeare, di Händel è bensì quello della poesia e della musica, ma non è soltanto quello della poesia e della musica* ». Di che altro dunque? verrebbe voglia di chiedere. Ma noi non siamo iniziati; e la vittima (pare che Roberto Schumann non basti) non è ancor pronta; nè Luigi Torchi è per ora *in grado* (son sue parole) di rivelarci l'arcano.

Mentre attendiamo

Con le ginocchia della mente inchine,

possiamo dir schiettamente che a questa guisa difficile è discutere, impossibile persuadere. Occorrerebbe che almeno c'intendessimo nei termini, e il Torchi mi dà in poche pagine troppo strane prove di non aver nè anche compreso il mio pensiero.

Pure esso era, o mi pareva, assai chiaro (1).

Che Roberto Schumann si appartasse, in un fastidio conscio e

(1) E tale parve di fatto a' miei critici: ricordo, con riconoscenza, Diego Garoglio, Alberto Rosso, Pio Viazzi, Mario Pilo, Alfredo Fouillée. Diego Garoglio, in un primo articolo pubblicato sul *Marzocco* (n° 10), riassunse con mirabile lucidezza il mio lavoro, manifestandomi il suo consenso, che m'è caro, e movendomi obbiezioni acute, di cui mi dovrò tenere gran conto; in un secondo articolo, dato a stampa nello stesso periodico (n° 19), rispose sottilmente e vivacemente al Torchi. A. Rosso (*Gazzetta Letteraria*, n° 27) illustrò più specialmente l'idea cui informai le mie ricerche. Ad Alfredo Fouillée (*Rivista Musicale*, anno III, fasc. 2°) risponderò nel prossimo numero della *Rivista;* e mi si porgerà forse allora occasione di chiarire anche il solo punto di dissenso che è tra me e il Pilo (*Fortunio*, n° 23); mi contento ora a ringraziar l'uno e l'altro della benevolenza cortese con cui essi, scrittori meritamente celebrati, vollero accogliere il lavoro d'un giovane, meritamente oscuro.

superbo, dalla moltitudine, a perseguire un suo ideale di musica squisitamente aristocratica, in cui s'esprime e si svolge il sogno di poche anime elette, al Torchi non piacque; e senza più dal giudizio particolare egli assorgeva alla condanna di tutte le opere d'arte, i cui spiriti non penetrassero — sono ancora sue parole — nella « collettività popolare ».

Confesso che alla prima lettura n'ebbi impressione come di un paradosso. Ma io potevo ben lasciare che in quel campo, libero ormai a tutte le prove più allegre, anche la prosa del professor bolognese sgallettasse a suo diletto. Nè poi la teorica valeva la fatica, fosse pur lieve, d'una confutazione. Da che la demagogia intellettuale recò pur nella critica il tumulto d'una fiera aperta a tutti gli schiamazzi dei procaccianti, non vedeva io ogni giorno i saltimbanchi della letteratura socialistica affaticarsi a percuotere su questa frase dell'« arte pel popolo » come su una pelle d'asino tesa, con tutta la forza dei muscoli esercitati? Polvere e frastuono; ci si era ormai avvezzi. Se non che lo studio del Torchi (d'un pensatore — debbo dire — per cui ò l'ammirazione più viva) s'annunciava « rigorosamente oggettivo ». Anche, l'autore invocava ad ogni tratto l'insegnamento del Taine. Ora, che in nome di chi aveva scritto che « l'estetica nuova non proscrive nè condanna, ma spiega ed accerta », si proferisse un giudizio a cui nè anche poi si cercava il conforto di una sola prova, mi parve assai strano. E ricordando le parole del filosofo francese, che alla critica d'arte voleva conquistare tutta la certezza delle scienze naturali « accogliendone i procedimenti, le cautele, il sistema », mi lasciai vincere al desiderio di ricercare quanta parte dell'affermazione di Luigi Torchi rimanesse salda alla prova di quel « metodo induttivo » di cui meritamente egli ripeteva le lodi.

Il mio articolo non sorse dunque, come il contraddittor mio vorrebbe far credere, da un equivoco. Nè io proposi, secondo ch'egli aggiunge, la questione: essa era ben chiara nelle parole che volli testualmente citare.

Quanto agli argomenti, ecco.

Assai volte i miei studi di storia dell'arte m'avevano tratto a indugiare (e n'era vivo il diletto) su'periodi delle origini. E sempre, la collettività dell'espressione e la socialità, se mi sia concessa la

parola, dell' intento, m' erano apparsi i caratteri proprî di tutte le manifestazioni estetiche nascenti. La materia preziosa dell' arte, il puro e saldo metallo che doveva poi dal lavoro del genio ritrarre vivezza di splendori mirabile e varietà infinita di forme, era da principio alle mani della moltitudine; era cosa di tutti; ognuno v'incideva, in non dissimile guisa, i rozzi segni del pensiero comune. Simile all'oro della leggenda, essa si era temperata al lavorìo di mille incudini, prima che l'estro dell'artefice la piegasse a rifulgere in foggie eleganti, traendone per la gioia dei sensi anfore ed armi, coppe e armille e monili. L'arte primitiva sorgeva dalla folla e si svolgeva per essa. Manifestazione dell'anima popolare, ella era a tutte le altre espressioni della vita collettiva intrecciata e commista; spiegavasi dagli atti più strettamente necessari alla conservazione e alla difesa della tribù intera; accompagnava le opere dell'esistenza comune; dava forme e simboli e accenti alle adunanze guerresche, ai festeggiamenti delle vittorie, ai compianti; viveva prodigata nelle credenze, nelle cerimonie, nei riti (1); si rivelava in somma per ogni dove diffusa, non quale una finzion dilettosa, ma come un mezzo pieganteşi a tutte le molteplici richieste dell' utile sociale.

E se dalle origini io procedeva poi ad esaminare l'evoluzione delle forme estetiche, tutto il meraviglioso svolgimento dell'arte mi appariva in una divergenza continua da questi caratteri primitivi, in un perenne ascendere a modi d'ora in ora più autonomi e singolari: io vedeva la collaborazione della folla restringersi a grado a grado, fino a cedere del tutto d'innanzi al prevaler dell'opera individuale; e insieme ogni ricerca d'estranei intenti venir meno, nell'affermazione di tempo in tempo più secura e cosciente d'un proprio fine esclusivo: il godimento dell'intelletto e dei sensi.

I fatti da me osservati erano moltissimi e senza eccezione concordi. Ma io ne ricercavo l'interpretazione; e l'ebbi chiarissima dallo studio

---

(1) Ai fatti citati nel mio studio si potrebbero ora aggiungere i moltissimi raccolti da Erberto Spencer nell'opera « *L'evoluzione delle professioni* », che ebbe compimento nel maggio scorso (*Contemporary Review*). Debbo ricordare anche il libro del Ribot, « *La psychologie des sentiments* », edito dall'Alcan sei mesi dopo la pubblicazione del mio lavoro; l'illustre scienziato francese giunge, per altra via, a conclusioni di poco diverse da quelle che io avevo sostenuto.

di una legge biologica che la scienza moderna à illustrato con certezza ormai indiscutibile di prove.

Le funzioni più elevate — io notavo — sorgono nella vita organica e si svolgono dalle facoltà prime strettamente necessarie alla esistenza e universalmente diffuse. Tutte le proprietà e tutte le attitudini che negli organismi superiori appaiono còmpito di organi particolari e assumono per ogni bisogno dell'economia animale forme caratteristiche e determinate, si ritrovano alle origini, nell'amorfo tessuto primitivo, diffuse e confuse, e in comune esercitate dall'intero vivente. Una vasta communione di funzioni, una uniforme struttura senza distribuzion di còmpiti e senza distinzione di parti, una cooperazione di tutto l'essere a tutti gli offici: tali i caratteri dell'esistenza iniziale. Un consenso d'azioni mirabilmente complicate e diverse, ognuna delle quali attinge mezzi d'espressione proprî, singolari, indipendenti: tale la vita nelle sue manifestazioni supreme. E dall'un termine all'altro, un succedersi d'ininterrotte dissimilazioni, per cui ogni funzione via via si separa dalle rimanenti, si atteggia in forme distinte, si crea organi speciali: tale il procedimento con che la evoluzione si compie.

Or non aveva io osservato l'avverarsi d'un medesimo fatto nell'organismo sociale? Le manifestazioni estetiche, conserte e asservite negli inizi alle altre espressioni utili della vita collettiva, poi da queste scioglientisi fino alla conscienza luminosa e superba d'un proprio intento; l'arte, diffusa alle origini tra la moltitudine, indi via via ristretta al minor numero, e al fine affidata a pochi eletti; e l'individuazione e l'autonomia gradualmente raggiunte a traverso a trasformazioni continue, ognuna delle quali segnava il succedersi lento e il prevalere delle forme singolari alle comuni, delle imaginazioni e delle inspirazioni soggettive ai fini e agli offici sociali religiosi e civili, non offrivano, osservate nell'organismo sociale, perfetta rispondenza allo svolgimento della funzione, quale i biologi l'avevano negli esseri viventi riconosciuta e descritta?

Era dunque una legge, e io potevo ormai ricercarne con indagine consapevole la riprova nella storia dell'arte.

Come abbondanti mi soccorsero gli esempi, non ò bisogno di ricordare. Ma sopra tutto mi piacque che al mio pensiero venissero così conciliandosi in un'armonia non per anche imaginata teoriche contra-

stanti di pensatori, ognuna delle quali pur conteneva, occulta o palese, una parziale intuizione del vero. Mentre Erberto Spencer e la sua scuola affermavano l'opposizione dell'utile al bello, la negava il Guyau, rivendicando la materia estetica fino ai sensi inferiori più intimamente stretti alla vita vegetativa. E mentre Eugenio Véron scriveva che « il pubblico è il giudice sommo e il protettor magnanimo d'ogni artista » e Mario Pilo inneggiava a questo « mecenate prodigo di fortuna e di gloria, grande e sconosciuto collaboratore, la cui voce detta al genio l'inspirazione e la cui imaginata presenza gli suggerisce il ritocco », tutta un'accolta di estetisti recenti negava ormai alla folla ogni attitudine e ogni diritto a giudicare e ad apprezzare l'opera che l'artefice imaginava e componeva, per suo diletto, in solitudine volontaria. Avevano ragione gli uni, se si riguardava alle origini o alle forme inferiori; erano nel vero gli altri quanto al momento presente e alle manifestazioni estetiche supreme. Collettiva e sociale, in signoria della moltitudine e in dipendenza di utili intenti, l'arte era stata agli inizi; ma da questi caratteri primi l'aveva allontanata ogni suo svolgimento, e ad essi ella non ritornava che, esausta, nei periodi della decadenza. Le formule « l'arte per l'arte » (arte autonoma) e « arte aristocratica » (arte individuale), su cui tante vane parole s'erano dette, mi apparivano per tal modo l'ultimo necessario effetto di una evoluzione che in questa età della critica doveva pur giungere all'affermazione cosciente e secura. E io potevo con certezza concludere (ritornavo così allo studio di Luigi Torchi) che il rivolere l'arte pel popolo e l'imporle fini diversi da quello esclusivo del piacere, era — dirò con parole d'un mio critico (1) — « un aspirare allo scadimento, alla degenerazione, all'involuzione ».

Or bene — tolte le inutili citazioni e le affermazioni anche più vane — che cosa mi risponde Luigi Torchi?

« Le arti dei primitivi » — egli scrive — « hanno efficacia in « molto differenti modi sulla vita dei primitivi; oltre l'estetica, vi

---

(1) Mario Pilo, « Per l'arte aristocratica », *Fortunio*, n° 23.

« ha in esse una significazione pratica ». Ed è vero; ma non aveva io detto, certo meno elegantemente, la medesima cosa? Se non che io avevo anche dimostrato come questi fini pratici (poi che al Torchi piace, chiamiamoli pure così) fossero poi stati respinti nelle età più splendide della coltura e dell'arte: occorreva almeno provarmi ch'era vero il contrario. Ma forse Luigi Torchi crede che noi siamo tuttavia un popolo primitivo. Il che inchinerei a credere qualche volta pur io, a giudicarne dal modo con cui ragionano talora anche i migliori critici nostri.

Leggete, in prova, quest'altra frase: « Alla lirica musicale fiorita « nel medio evo tra i popoli del Nord d'Europa, tra i Cambriani, « gli Irlandesi, gli Scozzesi, gli Anglo-Sassoni, i Germani, gli Scan- « dinavi, noi dobbiamo la forma musicale praticata oggidì, e non « solo — come taluno potrebbe credere — un concetto vago di questa « forma, sì bene essa medesima integralmente, colle sue divisioni e « ripetizioni ». E sta bene; se non che non aveva io a punto riconosciuto alla moltitudine l'elaborazione prima o l'inspirazione di tutte le forme, e non pur della musica, ma dell'architettura e della danza, del dramma e dell'epica, fin della lirica, ch'io dimostrai svolgersi da un frammento della composizione corale a tutti nota, nell'età che precedette la formazione dei capolavori d'arte individuale? Era naturale che risalendo al medio evo Luigi Torchi s'abbattesse alle manifestazioni estetiche collettive; e io gli so grado di questa nuova conferma che l'erudizione sua reca al mio pensiero. Che se poi proprio egli credesse di apparecchiarsi a combattermi affilando alla cote della sua critica argomenti sì fatti, non me ne recherei già a male; al più sarò tentato di paragonarlo a quell'arciere della leggenda, che s'affaticava disperatamente a trar freccie contro una figura ch'ei credeva di nemico, ed era invece l'imagine sua, ripercossa per un artificio di cristalli in lontananze ingannevoli di sogno.

Ma questo è ancora il minor male. Il peggio è che scrivendo per l'arte aristocratica io celebravo (nel concetto del mio contraddittore) non le forme più elette, ma quelle che furono più care alle Corti e in cui più i signori si compiacquero; io chiedevo (così press'a poco Luigi Torchi) agli artefici dell'oggi non le inspirazioni più vivide, ma favole dilettose e lascive, a istoriarne le coppe e i vasellami e gli arazzi per le orgie e i festini dei ricchi. Tanto è vero che la pa-

rola « aristocratica » à nella borghese civiltà moderna, e all'intendimento anche dei migliori, perduta l'impronta nitidissima che il popolo greco vi stampava. E pure, quando io avvertii in postilla: « È superfluo, credo, osservare che le parole moltitudine, folla, volgo sono sempre da me usate in questo studio senza riferimento alcuno alle condizioni economiche e sociali, ma sì unicamente rispetto al fatto dell'arte: si può appartenere alla aristocrazia sociale o politica, ed essere — quanto all'arte — parte del *profanum vulgus* oraziano », qualche amico mio argutamente ne rise, come d'un inutile commento. O anima buona del Fornaciari, ci voleva per certi duri orecchi ben altro che il sonaglietto d'una nota! Mentr'io commentavo ingenuamente, Luigi Torchi si dava faccenda per ammaestrare alcuni suoi periodetti acri smilzi impazienti, che dovevano poi a un suo cenno sbandarsi sgambettando all'aperto, come scolari in tumulto, per dar la caccia all'« aristocratico » orgoglioso. Li raccolgo, qui, come posso, per vostro diletto. « L'arte di Monteverdi è aristocratica, quella di Pale-
« strina si dirige al sentimento del popolo. Che cosa è oggi per noi la
« musica di Monteverdi in confronto con quella di Palestrina? La tra-
« gedia francese fu arte aristocratica, il dramma di Shakespeare
« popolare. Che vale per noi una tragedia di Racine in confronto
« con un dramma di Shakespeare? Händel intraprendeva la stessa
« lotta di Shakespeare. Ariosti e Buononcini erano dagli eletti pre-
« feriti a Händel. Oggi che cosa sono per noi questi musicisti di
« fronte al maestro alemanno? Weber insorge contro l'opera esotica
« e ricorre agli elementi popolari, tanto ne' soggetti poetici come
« nella materia musicale. La sua arte è popolare nel miglior senso.
« E l'arte di Weber vale quella di Rossini? »

Già, ma io parlava di privilegiati del sentire e dell'ingegno; ma la parola « aristocratica » io la riferivo all'arte, non alla condizione sociale. E allora, che rilevano tutti cotesti esempi?

Quelli che alla musica di Giorgio Federico Händel preferivano i poveri artifici del Buononcini e dell'Ariosti, erano volgo, professor Torchi; patrizio volgo se volete, come avrebbe detto il Parini; ma volgo all'arte profano, senza alcun dubbio. E a voi non ripugna di chiamarli eletti? Nè Carlo Maria Weber s'accostava alla moltitudine, allorchè risalendo alle età di creazione spontanea chiedeva alla canzon nazionale le inspirazioni più agili e fresche; derivare dall' arte che fu viva tra il

popolo elementi al proprio stile riflesso è altra cosa dal fare opera pensatamente ed efficacemente popolare. O vorreste proprio sostenere che ai gusti della moltitudine il Weber compiacque assai più che non avesse conceduto Gioacchino Rossini, le cui opere passarono nel baccanale della decadenza italiana tra le acclamazioni della folla, gettando — come le ninfe allegoriche nel Trionfo Medicèo — a piene mani, con prodigalità spensierata, ori ed orpelli? Ma per le voluttuose melodie rossiniane « *di cui il mondo era fanatico* » (la frase è brutta, ma non è mia) dolorò ferita l'anima dell'autore del Freischutz; e certo l'ingegnosissimo traduttor dell'« Opera e Dramma » non ignora come allo scadimento della musica italiana il Wagner assegnasse questa cagione: « l'essere il compositore divenuto servo del pubblico dei teatri ». E anche questo pubblico, professor Torchi. era volgo.

E nè anche è vero che popolare sia stata la musica di Pier Luigi da Palestrina; essa nell'anima del popolo italiano penetrò così poco che — me ne affida Giovanni Tebaldini, competente, più d'ogni altro scrittore, in materia (1) — « non godette mai d'un vero trionfo, e dopo « poche diecine d'anni rimase semplicemente un ricordo ». O sarebbe stata dimenticata sì presto se il popolo l'avesse accolta?

Ma rimane l'esempio nel quale il Torchi pare insistere più volentieri. Ecco: io mi confesso assai scarso ammiratore della critica fatta per via di paralleli, su l'imitazione delle Vite di Plutarco, tra forme d'arte genialmente diverse; esercizio scolastico che a ben poco conclude. E quando alcuno mi rivolge, così asciutto asciutto, una domanda simile a questa: « Che vale per noi la tragedia di Racine in confronto al dramma di Shakespeare? » mi vien voglia di rispondergli, con le parole del Carducci, che sacrificare un nobile artista su l'ara d'un altro, sia pur più grande, è mal vezzo di non liberi ingegni, e che gli dei maggiori della letteratura noi dobbiamo dal basso adorarli tutti, ciascuno col suo rito, ma tutti. Del resto non è difficile a riconoscere che nel rispetto dell'arte l'opera del Racine cede a quella di Guglielmo Shakespeare; se bene non vorremo per ciò credere ch'essa sia da gettare con atto di così superba commiserazione tra i rottami, come una cetra spezzata: troppo è l'incanto

---

(1) *Pier Luigi da Palestrina.* « *Rivista Musicale* », Anno I, fasc. 2°.

dei suoni che ancor s'effonde da quel verso cui il poeta elettissimo commetteva i fantasmi dell'anima squisitamente elegiaca. Ma che l'arte del Racine sia più aristocratica — cioè più possentemente individuale nella inspirazione e nello stile e di più ardua comprensione all'universale — che non quella di Shakespeare, ecco ciò che nè io posso ammettere, nè altri, credo, vorrà consentire al Torchi. Certo del poeta francese non potrebbe dirsi ciò che dell'inglese scrisse con così acuto giudizio Ippolito Taine: « tutto in lui deriva dall'intimo, cioè dall'anima o dal genio: le condizioni esteriori non conferirono che assai poco a svolgerne le facoltà native ». Che anzi. Nella tragedia classica, che il Racine recò a perfezione, la Corte di Luigi XIV amò contemplare idealizzata l'imagine sua. La magnifica e solenne monotonia dei giardini regali — dagli ampî viali simmetrici, dai grandiosi bacini, dai gruppi marmorei d'iddii alternantisi agli artificiosi componimenti delle fontane allegoriche — parve rivivere nell'architettura di quelle scene d'una ricercata regolarità un cotal poco academica, ove gli eroi del mondo greco e romano recarono non soltanto lo sfarzo degli abiti, le gale i ricami i merletti le piume, di cui comparivano adorni i gentiluomini del tempo, ma più che un riflesso anche dei sentimenti e de' costumi e del linguaggio ammanierato e pomposo che il fiore di quell'età predilesse. Alla vita elegante di Corte l'arte del Racine si attiene per più d'un legame; se il genio gli dettò la nota delicata e soave del verso, quel che di manchevole e di falso oggi a tratti s'avverte nell'opera sua, ei l'ebbe — nota giustamente il Sainte-Beuve — dalla perenne preoccupazione di nobiltà esteriore e d'eleganza fattizia che la società per cui scrisse gl'impose. E non a caso il maggior critico della letteratura francese paragonò il teatro di lui a un bel tempio marmoreo di cui lo spettatore poteva senza fatica discernere e con tranquillo orgoglio salire la trionfale scalèa per ove il genio dell'artefice era passato.

Come diversa l'arte di Guglielmo Shakespeare non ò bisogno di dir io; è troppo noto. Essa non accettò norme dalla Corte, ma nè pur le sofferse dal popolo minuto; le ebbe, solo, dal genio. La storia della letteratura non conosce un poeta più grande di Shakespeare; ma nessun altro artista, salvo Dante e forse Leonardo, manifestò più intera e sincera nell'opera l'anima sua; nè altri mai s'abbandonò con sì libera gioia a tutti gli ardimenti, a tutti gli estri, a tutti i

capricci d'una imaginazione, agile inspirata impetuosa oltrepossente, « sovrana nel sublime e nell'ignobile, estrema nell'allegrezza e nel « dolore, originale fin nella copia minuziosa del vero, splendida « nei folgorìi del fantastico, creatrice e divinatrice nella penetrazione « dei pensieri più oscuri e nella rappresentazion delle passioni più « complicate e profonde ». Tale — improntante de' caratteri del suo genio tutte le figure ch'ei lanciò terribili o addusse soavi su le scene; trascorrente dalle violenze del dramma ai fragili e leggiadri artifici della comedia; prodigante per tutto la malìa del suo stile ricco di attitudini audaci, di colori vivissimi, d'imagini splendide e strane — ci appare l'artefice più grande di quel Rinascimento che fu, come l'italico, il trionfo dell'individualità senza freni abbandonata a tutti i godimenti dello spirito e a tutte l'ebbrezze dei sensi. A torno a lui, l'arte de' contemporanei glorificava in un inno perenne la bellezza e la forza. Spenser rievocava da tutti i lidi d'avventura e da tutti i paesi del sogno le fantasiose leggende che dovevano passare nella sua epopea e allontanarsi e vanire in un solco di splendori e di suoni, come tratte da un coro musicale di silfi; Marlowe addensava nel dramma le temerità, gli eccessi, i tumulti di un'anima nuova, che da quella sua fosca poesia eruppero, come lampi da un nembo; Ben Jonson costringeva con rinnovato prodigio la comedia a farsi satira del costume, agitando terribile fin nelle prefazioni, su nemici veri e imaginati, il suo « staffile d'acciaio »; mentre Filippo Sidney induceva nel verso nuovo le eleganze del Petrarca e d'Orazio a diletto di quei signori per cui il Surrey aveva tradotto l'*Eneide*, e ai quali ridevano, nei palagi recenti, dagli arazzi di Fiandra le favole antiche, e si rivelavano dai libri della Rinascenza italica, commentati e diffusi, la filosofia, l'eloquenza e la poesia dell'antichità restaurata.

L'arte della parola non attinse mai tanto splendore; ma non mai anche mirò così intensamente al diletto, nè mai apparve così liberamente individuale.

La parola « popolare » suona assai vacua in proposito di questa civiltà e di questa poesia. La moltitudine (intendo del popolo incolto, chè dalla classe popolare sorsero Shakespeare e Marlowe, Ben Jonson e Massinger) partecipò a quel superbo movimento degli spiriti, come aveva seguìto le feste allegoriche e le caccie e le mascherate della

Corte d'Elisabetta e di Giacomo; non ne penetrò l'essenza, non ne comprese che le forme più appariscenti e più rozze (1).

Tant'è che la riazione cristiana e morale procedette dal popolo.

E il Torchi sbaglia quando scrive che il dramma shakespeariano fu cacciato d'Inghilterra dalla tragedia classica francese. N'era stato cacciato assai prima, fin da quando il torbido delirio puritano rinnegò come empia l'arte del Rinascimento, e respinse come profane la poesia e l'eloquenza che l'età precedente aveva visto fiorire con rigoglio non più raggiunto.

***

Ma una cosa sopra tutto mi riesce nuova nell'autore del libro magistrale su Riccardo Wagner, nel traduttor dell'Opera e Dramma, nel critico acuto e severo di molti lavori contemporanei; ed è l'ingenua fiducia che lo persuade a scrivere che il popolo « gusta, desidera, ammira » l'opera del maestro di Lipsia, se bene (la confessione è preziosa) non ne intenda la significazione profonda. Come si possa apprezzare (*gustare*, via, è un po' troppo) ciò che non si comprende, io non chiederò a Luigi Torchi. E nè anche gli domanderò se questo « pubblico », al quale l'essenza del dramma musicale rimane tuttavia oscura, sia veramente l'ideal popolo che Riccardo Wagner sognava. Tanto, è inutile. Tanto, la moltitudine ci lascia dire; non si commuove alle vostre lodi, come non muterebbe per i miei biasimi; à ben altro da fare; à da accorrere in festa alle baracche dipinte, ove la Cortigiana, che il riformatore tedesco paragonava alla Venere tizianesca, prodiga ora per pochi soldi i baci e le carezze — mentre i nuovi maestri, sul limitare, fan da lenoni.

Quanto a me, io penso non senza tristezza alla sorte de' bei lauri d'Italia che tra poco non avran più fronde bastanti per le corone di

---

(1) « Di Shakespeare », scrive acutamente il Garoglio nell'articolo citato, « il « popolo gustava in passato e gusta tuttavia la parte più spettacolosa e senza « dubbio più caduca dell'opera sua, il naturalismo crudo, e il movimento fan« tastico di certe scene, e il fantastico superstizioso d'altre, ma non arriva dav« vero a comprendere tutta la geniale potenza drammatica, la profondità psico« logica, la inesauribile ricchezza di motivi poetici, d'imagini, di parole » (*Marzocco*, n° 19).

cui la folla è liberale ai compositori improvvisi. E anche penso, melanconicamente, che noi poveri scrittori della *Rivista*, ai quali sembra talvolta di poterci opporre a questa gazzarra, dobbiamo fare, in conspetto del pubblico, un'assai compassionevole figura: la figura, press'a poco, di quegli sciamannati che seguivano il carro dei trionfatori romani, lanciando loro contumelie e vituperî, protetti da una legge benigna. Per ora il popolo si contenta a gittarci in compenso torsi di cavolo e mele fradice; domani — chi sa? — ci accuserà d'aver infranto i suoi idoli; e anche a voi, o Luigi Torchi, a voi anzi tra i primi, chiederà conto delle parole amare che non risparmiaste nè a Pietro Mascagni nè ad Alberto Franchetti. Vi saran fatte buone allora le lodi d'oggi? Ve l'auguro di cuore.

Ma voi ricordate, ancora, le parole che Riccardo Wagner rivolse da Bayreuth alla nazione tedesca; e scrivete a mo' di chiusa: « Il Giani non vuol saperne dell'esempio di Wagner ». Che il Giani non voglia saperne non è, vedete, propriamente esatto. Io non ò, potete credermi, preferenze. Solo, quando mi prende desiderio di conoscere i pensieri intimi d'un artista, io ò l'uso (riprovevole uso, non è vero?) di lasciare i discorsi officiali (che si sa quel che valgono), e le parole inspirate dalla giocondità conviviale (che valgono anche meno); e di ricorrere alle pagine in cui l'uomo suole esprimere più liberamente l'animo suo.

Ora, nella raccolta delle lettere che il Wagner scrisse a Franz Listz, e che la signora Allegrina Cavalieri-Sanguinetti molto elegantemente tradusse, io leggo:

« E sai tu che cosa mi ha di nuovo fortificato in tale senti-
« mento? Lo dico con rinato orgoglio. È il tuo opuscolo sul
« *Vascello fantasma*. In esso solo ho trovato un'altra volta me me-
« desimo; ed ho riconosciuto che *non abbiamo nulla di comune*
« *con questo mondo. Chi comprese me? Tu e nessun altro. Tu*
« *mi hai dato per la prima ed unica volta la gioia di essere*
« *compreso*..... Oh! non ci guastiamo noi stessi, non *consideriamo*
« *il mondo in niun altro modo che dispressandolo: questo solo*
« *gli conviene;* ma non lasciamo attecchire una speranza, un'illu-
« sione nel nostro cuore..... Non rispettiamolo nè pure in ciò che ha
« aspetto d'onore, fama ed altre simili stolidaggini. *Tu conosci ora*
« *il mio umore, non è un'esaltazione momentanea, ma forte e salda*

« *come il diamante.* Solo essa mi dà forza di trascorrere innanzi la « vita; non voglio speranze che sono un inganno a noi stessi. Ma « lavorerò; avrai le mie partiture; *apparterranno a noi e a nessun* « *altro. E basta* » (1).

E ancora:

« *Il pubblico pel quale soltanto io creo è composto di pochi in-* « *dividui, i quali formano tutto il mio uditorio* » (2).

E dopo ciò, vorrete ancor sostenere che *creare per poche anime elette* è moralmente riprovevole e artisticamente vano?

Accomodatevi pure.

ROMUALDO GIANI.

---

(1) *Wagner-Liszt.* Epistolario tradotto da A. CAVALIERI-SANGUINETTI (ed. Bocca), II, pag. 48, lettera CLXV.

(2) *Id. id.,* I, pag. 47, lettera XXVII.

EDGAR TINEL

Il *Teatro Illustrato* — un periodico ben fatto all'apparenza, ma intieramente dedicato ad una chiesuola — già scomparso da circa cinque anni, nel numero d'ottobre del 1881 recava la seguente notizia: « A Malines ebbe luogo nello scorso mese un Congresso « musicale. Esso però venne riputato di tanta importanza che non « una sola illustrazione musicale vi fece atto di presenza. »

Chi avrebbe detto all'estensore di questa strana notizia che il presidente di quel Congresso, Edgar Tinel, doveva in brevi anni raggiungere un'altissima fama, ed un suo lavoro percorrere trionfalmente il mondo? Ma alcuni fra i redattori del *Teatro Illustrato*, fin da quindici anni addietro, erano destinati a non indovinarne mai una. In quel periodo di tempo còmpito loro era soltanto quello di demolire *Mefistofele* di Boito per portare a cielo *Stella* di Auteri Manzocchi. Chi non ricorda gli articoli della *Commedia Umana*, edita pure dal Sonzogno, contro l'oramai sepolto *Mefistofele*?!!

Ma veniamo ad Edgar Tinel ed al suo poderoso *Franciscus*. Nacque l'illustre musicista a Sinay, nelle provincie fiamminghe del Belgio, il 27 marzo 1854. Allievo del Conservatorio di Bruxelles, ove ebbe a maestri Brassin, Dupont, Gevaert, Kufferath, Mailly e Samuel, ottenne nel 1873 il primo premio nel pianoforte. Quattro anni appresso si meritava il premio di Roma per una cantata dal titolo: *La campana di Rolando*. Ai concerti popolari in Bruxelles faceva poscia eseguire alcuni suoi importanti *Tableaux symphoniques*. Morto nel 1881 il Lemmens, fondatore e direttore della Scuola di musica religiosa in Malines, Edgar Tinel venne chiamato a succedergli; e certamente fu grande fortuna per la causa della riforma della musica sacra in Belgio. Oggi si annuncia che lo stesso illustre maestro va ad occupare la classe di *contrappunto e fuga*, lasciata vuota dal Kufferath, testè decesso, al Conservatorio di Bruxelles.

nciscus data dal 1888 ed in otto anni ha già percorso trionte le maggiori città del Belgio, di Germania, Austria, Un-, Olanda, Inghilterra e Stati Uniti. Gli è che l'imponenza del o capolavoro è andata ovunque vincendo. Senza dubbio *Fran-* va messo a fianco delle più grandiose creazioni del genere.

oema, concepito forse con criterî drammatici e scenici, ha) al compositore il mezzo di ampliare le proporzioni del suo che raggiungono quelle di una vera opera lirica.

'reludio, maestoso, è improntato alla severa bellezza del primo della *Messa in si min.* di Bach, che ricorda assai davvicino in :hi punti. Vi si innesta poscia un canto sereno, dolce, ideale; :e dell'angelo, la voce che chiama Francesco al suo alto de- Questo brano fa sovvenire alla memoria qualche cosa dei *:rsinger;* ma non trattasi che di una fuggevole rimembranza.

Il primo coro grandioso, energico, forse è alquanto prolisso; nè ci sembrano molto originali le danze. Ma il Tinel si innalza allora quando lo svolgimento dell'azione ne trasporta fra la mistica idealità del personaggio principale. Così la *Ballata della povertà*, per quanto lunga, è grandemente ispirata. Imponente, maestoso tutto il coro seguente che sembra dettato da un Händel moderno. Vogliamo porgerne esempio, riferendo il tema nella sola parte strumentale, la quale per la maggior parte non è che un semplice raddoppio delle voci.

Alle battute 13, 14 e 15 il tema si svolge in tal modo da ricordare assai da vicino il celebre *Preislied* di Walther nei *Meistersinger*. Nondimeno lo sviluppo di questo inciso diventa poi affatto personale ed anche caratteristico.

La scena deliziosa fra l'angelo della visione e S. Francesco è una pagina ideale, ricca di episodî pieni d'ispirazione. Veda il lettore il brano che qui riportiamo.

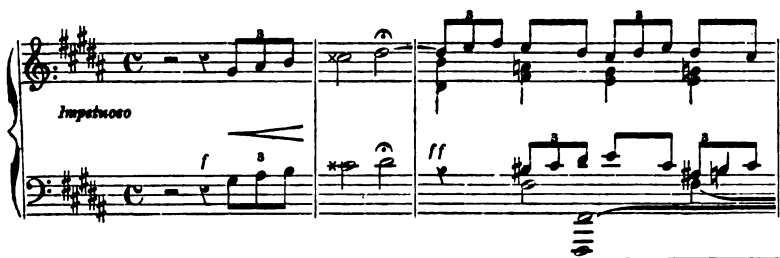
E quando Francesco si sente vinto dalla voce di Dio che lo chiama a nuova vita, in uno slancio di casta passione, pieno l'animo di religioso e pio entusiasmo, esclama:

Con moto.

Appassionato. On - ein - - - - - - di - ge

God, die re - geert in den

he - mel mij - ne oogen zijn blind ecc.

La vita religiosa di S. Francesco, descritta nella parte seconda, una vera, una potente e superba affermazione del grande valore i Edgar Tinel e più ancora della sua natura d'artista intieramente iedicato alla resurrezione dell'idea cristiana per ausilio dell'arte. Tinel, cattolico fervente, s'è votato con islancio giovanile al trionfo li questa causa e nella seconda parte del *Franciscus* rivela tutta a sua feconda immaginazione, la sua calda fantasia, l'ardente passione che nell'animo lo tormenta per arrivare ad estrinsecare un sì puro e sì nobile desiderio. La casta melodia che si sviluppa nel *Canto della povertà;* il vigoroso *Cantico del sole* così pieno di vita e di colore nella sua maestà bachiana; il sublime *Canto dell'amore* sono tutte pagine dettate da una grande anima e da una eletta mente di artista. Ma quest'ultimo *Canto* è preceduto da un ampio brano di sapore wagneriano, in cui si riode la voce dell'angelo, brano che non esitiamo a chiamare semplicemente affascinante. È questa una pagina che meriterebbe di essere ripetuta qui per intiero; mentre non potendolo fare non ci sentiamo di poterla smembrare, giacchè sarebbe cosa riprovevole, e diremmo anche impossibile. Certamente chi l'ha concepito, può e deve essere annoverato fra i più insigni compositori del nostro tempo. Però non possiamo fare a meno dal riferire lo spunto del *Canto dell'amore*.

Tutta bella, soavemente mistica la parte terza, la quale ritrae gli episodî della morte di S. Francesco. Il coro d'angeli di una ideale purezza; il coro dei compagni di S. Francesco, riboccante di dolore; le ultime parole del santo d'Assisi su una frase calma, rassegnata. Attacca poscia il brano istrumentale del *Convoglio funebre*. Questa pagina è degna di essere collocata accanto al funerale di Titurel in *Parsifal*. Vogliamo darne lo spunto:

Un grandioso finale, svolto in parte sul primo tema del *Preludio*, chiude degnamente questa mirabile creazione, la quale secondo il nostro avviso non rivela che qualche deficienza di stile nei *recitativi*, non sempre all'altezza di tutte le parti nell'Oratorio. In compenso però tutto il resto è così equilibrato, così giusto, così ispirato e vigoroso, da far quasi scomparire la ragione del nostro appunto. E per verità lo stile di Edgar Tinel in *Franciscus* non ha nulla di quel sapore francese, al quale sacrificarono pure i compositori belgi per qualche tempo. L'illustre ex-direttore della Scuola musicale di Malines rivela una contemperanza maschia e vigorosa delle qualità che distinguono l'arte tedesca e l'arte italiana. In lui, come ne' suoi celebri antichi predecessori, questa fusione si mostra netta, decisa ed a parer nostro così significante da farci ritenere che per merito suo la pura arte fiamminga debba presto e con fortuna risorgere.

***

Di Edgar Tinel quale compositore di musica sacra è pur doveroso aggiungere alcune parole. Egli appartiene alla schiera di quei giovani autori i quali, fortificati nello studio della classica polifonia antica, sanno imprimere ad essa un robusto sapore di modernità, fondendo in perfetto accordo il tessuto contrappuntistico e le proprietà diatoniche dei classici autori, con una ben intesa e vigorosa ricerca di nuovi effetti armonici. Ciò si riscontra perfettamente reso nel grandioso *Alleluja* (Op. 23) a quattro voci virili e più ancora, forse, nel *Cantique de Première Communion* (Op. 24) ad una voce sola e coro a quattro con accompagnamento d'organo.

Il maestoso *Te Deum* — sebbene assai arduo per l'esecuzione, reputando doversi servire per la parte dei soprani della voce dei ragazzi — è una vigorosa affermazione del robusto ingegno dell'autore, quantunque a parer nostro quest'opera per ispirazione non sia da ascriversi fra le migliori dell'illustre autore.

L'opera 31 *(Drei Motetten)* è invece assai notevole per ispirati concetti melodici. In ispecial modo l'*Ave Maria* (N. 1 della raccolta) si distingue per questo requisito di capitale importanza.

Il *Cantique à Saint Antoine*, come forma e stile, ha molta affinità col *Cantique de Première Communion* ed al pari di questo ne trasporta fra le rimembranze dei casti accenti melodici di S. Francesco.

Ma l'opera di musica sacra più notevole dovuta ad Edgar Tinel è la *Missa in honorem B. M. V. de Lourdes* a 5 voci.

Questo lavoro è stato oggetto di molte e vivaci critiche, mentre ad un tempo venne fatto segno a grandi ed entusiastiche ammirazioni incondizionate. Noi, in questo caso, come altravolta ed altrove avemmo occasione di dichiarare, crediamo di dover restare nel mezzo. La *Missa* a cinque voci di Tinel è una prova assai evidente che l'autore si è saputo immedesimare delle proprietà intrinseche della classica polifonia. Senonchè la ricerca della nota personale nell'uso di più moderni mezzi d'espressione ha portato il compositore oltre quel limite entro i cui confini i fedeli e forse pedanti seguaci della scuola antica credono di ravvisare il vero carattere della musica sacra.

Il modo di trattare e dividere le voci, specialmente nella tessitura, non può forse sembrare consono alle classiche tradizioni; qualche libertà di condotta armonica, può forse meritare gli appunti degli scrupolosi osservatori dello stile, ma in compenso la bellezza dei pensieri melodici è tutta in favore di questo importante lavoro.

Delineata brevemente la figura artistica di Edgar Tinel a noi non resta che di augurare prossimo il giorno in cui anche l'Italia possa gustare ed applaudire i suoi più importanti capolavori. Il nome dell'illustre musicista belga oramai è entrato nel dominio della storia, e vi è entrato per la porta trionfale dell'arte severa. Chi del movimento odierno dell'arte istessa si occupa attivamente, non può al certo dimenticare quale sia il posto che spetta ad Edgar Tinel.

G. Tebaldini.

RECENSIONI

Storia.

ALBERT JOSEF WELTNER, *Mozart's Werke und die Wiener Hof-theater.* Statistisches und historisches (Wien, 1896. Adolph W. Künast).

Opera di un buon archivista, questo libro si distingue per una singolare diligenza di compilazione. Le notizie che l'autore ci dà rimontano al 1768, nel qual anno Mozart si presentò per la prima volta al pubblico di Vienna dirigendo una messa. Di tutte le sue opere rappresentate poscia ai teatri di corte, non che di qualche altra composizione eseguitavi in circostanza speciale, il Weltner ci dà notizie originali e curiose. Lunghi elenchi mostrano i più bei nomi degli artisti antichi e moderni che ebbero parte nell'interpretazione delle opere mozartiane; qualche cenno di cronaca caratteristica, che vi è aggiunto, potrà servire come contributo alla vita di Mozart, alla storia del melodramma e a quella dei teatri di Vienna.

Come appendice del libro, l'A. ha compilato una tavola, in cui sono riassunte le rappresentazioni delle opere di Mozart al teatro dell'opera viennese dal 16 luglio 1782 (e non 1872, com'è stampato) al 21 aprile 1896, dalla quale tavola si apprende il numero delle rappresentazioni che vi ebbe ogni singola opera: in tutto esse furono 1729.

Oltre a questo, l'A., in un elenco degli artisti che ebbero parte nelle rappresentazioni suddette, aggiunge qualche dato biografico. Chiudono il volume alcune poesie scritte in onore di Mozart.

È innegabile che il libro del sig. Weltner sarà utile a quanti si occupano di drammaturgia oltre che dell'opera di Mozart in ispecie.

L. T.

CECIL TORR, On the interpretation of greeck music (London, 1896. Henry Frowde).

È questo un importante lavoro sulla notazione musicale greca. L'A. trascrive ed interpreta le lettere equivalenti alle note, tanto nella significazione della musica vocale, quanto in quella della istrumentale. Egli indica inoltre i segni degl'intervalli, dimostrando poscia il valore scientifico proporzionale delle singole quantità sonore, quale era giudiziosamente stabilito nel sistema dei Greci. Ritornando sulla specie dei modi antichi e sulla natura delle antiche scale, egli dimostra in che esse differiscono dalle scale della musica moderna e dalla costituzione delle nostre tonalità. Finalmente, rispetto alle note, spiega la sistemazione della loro durata mediante il valore delle sillabe alle quali esse vanno unite. Per tal modo si avverte l'importanza dell'accentuazione e della segnatura grafica; a proposito della quale il Torr richiama l'attenzione sulla differenza che vi ha fra il sistema di notazione usato nei papiri e quello usato nella pietra.

È degna di rilievo l'opinione, che trovo condivisa, secondo la quale è ugualmente impossibile di poter fissare il grado assoluto, la durata e la intensità delle note antiche. È evidente che certe note erano più alte o più basse, più lunghe o più brevi, più forti o più deboli di certe altre. Ma nei rapporti del grado, della durata e dell'intensità, il grado soltanto può essere determinato con precisione relativa. Questa è conseguentemente una seria mancanza nel molto che è stato scritto sulla musica degli antichi.

L'autore ha corroborato le sue affermazioni con numerosi e scelti passi detratti dagli storici e dai filosofi greci, e la sua dissertazione ha un vero valore scientifico. L. T.

Critica.

J. G. PROD'HOMME, *Le cycle Berlioz*. Essai historique et critique sur l'œuvre de Berlioz: *La damnation de Faust* (Paris, 1896. Bibliothèque de l'Association).

È nobile idea, è sentimento degno di ammirazione e di plauso quello che muove il valente critico francese a rendere un riverente tributo di omaggio e di riconoscenza ad uno tra i più grandi figli della Francia, aiutando la comprensione e la conoscenza più intima delle sue opere. La nostra epoca, che è tanto feconda di questi saggi illustrativi, di questi commenti, di queste guide, ha visto sin qui trascurata dalla critica, o almeno non tenuta nel conto dovuto, l'opera di Berlioz. Si è lavorato intorno alla sua vita curiosando, ma non vi è stata soverchia diligenza di studî. Si sono pubblicate delle memorie critiche, delle biografie, delle miscele ori-

ginali di documenti, ma lo studio penetrante oggettivo, moderno delle sue opere manca ancora. Wagner ha distratti i Francesi dallo studio de' lor grandi maestri.

J. G. Prod'Homme comincia, con questa sulla *Dannazione di Faust*, una serie di monografie intorno all'opera di Berlioz. A giudicare dalla presente che ho sott'occhi, esse saranno complete sì per la parte storica che per la parte critica e per la guida musicale, in cui si accentrano e fan capo le altre due.

L'egregio critico ha distribuito la sua materia di studio con molto ordine e chiarezza. Egli considera anzi tutto come Berlioz concepì il suo lavoro; esamina poscia i varî rapporti, punti di vista e risultati che s'avvertono in processo di tempo fra il soggetto del *Faust* e l'interesse suscitato nei musicisti che vi s'inspirarono. Egli espone ancora i procedimenti che il Berlioz seguì nella composizione del libretto, dopo di che la materia preliminare deve considerarsi sufficiente, perchè si abbia efficacemente a passare allo studio della partitura. Qui, dove il sistema seguito dall'A. è quello delle guide wagneriane, un grande vantaggio risulta dalla citazione della musica. Ammiro l'analisi del Prod'Homme che è fina, ingegnosa, eruditissima, che molto sa di musica, senza trascendere nella pedanteria, ma non mi edifica la riproduzione delle note musicali, in cui manca chiarezza e precisione.

L'A. che, dopo tutto, ha in idea una monografia ben più completa e di ordine assai più elevato che non siano le solite guide, si occupa poscia della critica e della posizione che essa prese di fronte al lavoro di Berlioz fino dal suo primo apparire. In questa parte, il lavoro di compilazione è prevalente, come l'A. lo ha voluto. Notizie complementari sulle *otto scene di Faust*, qualche nota intorno a special materia musicale, secondo il concetto di Berlioz, seguono in una piccola appendice.

I giudizi del Prod'Homme sono sinceri e sono suoi, il suo libro è stato concepito con chiarezza e con intendimenti pratici. L'esecuzione ha corrisposto pienamente, salvo qualche eccezione, cui ho già accennato. Attendiamo con vero interesse che l'A. pubblichi le altre monografie promesse e che in esse il concetto fondamentale delle guide sia mantenuto, e magari sviluppato, con l'ampiezza, l'intelligenza, il talento dimostrativo, che sono belle prerogative di questa. L. T.

Estetica.

M. LUSSY DE STANS, Chabanon précurseur de Hanslick (Genève. Extrait de la « Gazette musicale de la Suisse Romande »).

L'A. confrontando il libro di Chabanon « De la musique considérée en elle-même, et dans ses rapports avec les Langues, la Poésie et le Théâtre » col libro « Del bello nella Musica » di Hanslick, dice di aver acquistato la certezza, che non c'è nel libro dell'Hanslick una proposizione, un'idea, che non sia già in germe e soventi espressa colle medesime parole nel libro di Chabanon. G. B.

Opere teoriche.

EMILE TAVAN, Méthode pratique d'orchestration symphonique (Paris, Enoch et Cie).

Il presente metodo, fatto con intendimenti pratici, è utile al dilettante o professionista che voglia dell'istrumentazione acquistar solo nozioni bastevoli all'intelligenza d'una partitura oppure limitarsi a strumentar musica facile, sopratutto musica di danza. L'esposizione è chiara e il lavoro si può dir riuscito nel suo scopo modesto. E.

ADOL BERNARD MARX, Introduction to the interpretation of the Beethoven Piano Works. Translated by Fannie Louise Gwinner (Chicago. Clayton F. Summy Co.).

Il libro del Marx « Beethoven, la sua vita e le sue opere » è uno dei più completi che si conoscano. L'appendice che gli faceva seguito, intitolata: « *Alcune osservazioni concernenti lo studio e l'interpretazione delle opere per pianoforte di Beethoven* » fu riconosciuta di tale importanza che apparve presto come libro separato. Questo dunque è il necessario complemento dell'opera maggiore del Marx. « La biografia fornisce la base necessaria, dice l'autore, per comprendere Beethoven e le sue opere individuali, più essa fornisce le prove essenziali per conoscere il pensiero del maestro ».

Pochi uomini, al pari di Adolfo Marx, hanno con sì grande entusiasmo, con tanta poesia, dovrei dire con tanta religione, popolarizzato le opere di Beethoven. Egli vi dedicò tutta la sua vita, ne fece un apostolato; nessuna meraviglia, dunque, che la sua parola assuma di quando in quando un'intonazione entusiastica; questo entusiasmo però è una istessa cosa col valore dello scienziato, non è dottrinario, ma è una rivelazione di esperienze e di studî.

E non solo la biografia di Beethoven, ma anche questa appendice sua è opera importantissima. Ella pure è il prodotto di una

mente superiore, che si rivolge ai cultori dell'arte invitandoli seriamente a pensare alla loro missione, alla loro responsabilità, ai loro doveri, mettendoli sulla via del lavoro e dell'onore. Dimentichiamo dunque le solite guide e i soliti manuali, poichè questa è opera di un pensatore profondo ed onesto.

Il libro ci introduce nei misteri dell'arte beethoveniana. Egli vuol far concepire le creazioni del maestro nel loro vero spirito e far che esse vengano comprese conformemente al pensiero loro espresso per mezzo del pianoforte. Una conoscenza generale delle opere del maestro deve premettersi come cosa necessaria prima di imprendere lo studio delle opere sue individuali, come pur deve ammettersi una certa capacità tecnica. Date queste qualità essenziali, il libro del Marx si dirige allo studio delle opere di Beethoven in particolare.

Di quanti suoi interpretatori Beethoven, se vivesse, non potrebbe pensare così: Egli ha suonato correttamente la mia musica, ma non ha sentito, non ha inteso ciò che io ho voluto dire! Per giungere ad interpretare ciò che Beethoven ha inteso, tutto dipende dunque dalla percezione di quel che potrebbe non essere stato scritto dall'autore. A questo fine, in prima linea necessita il talento naturale, ma non basta; esso deve essere sviluppato ed educato. Non è soltanto la sensazione soggettiva e casuale dell'interpretatore che deve essere manifestata, ma è il pensiero dell'autore che bisogna esprimere, il pensiero reale che si trova nell'opera d'arte.

Data la peculiare natura del contenuto nelle opere di Beethoven, è evidente che l'interpretatore di esse ha bisogno di una guida. L'A. dimostra la necessità di una sì fatta preparazione e significa come essa non possa ottenersi col sussidio di altri autori, visto il diverso carattere personale che hanno le opere di Beethoven e più particolarmente le sue opere per pianoforte. Così ancora non si può dire che una delle sue opere serva di sufficiente preparazione all'altra a motivo della grande differenza di concezione che è in esse e che dev'essere sentita individualmente.

Da buon tedesco, il Marx prova di classificare le opere pianistiche di Beethoven in ordine alla loro tendenza; ma poi si persuade che queste classificazioni non son cosa fattibile, perchè difficilmente un'opera segue, a rigor di termine, un indirizzo preciso; per ciò egli riconosce la necessità di penetrare nelle singole opere, escluse quelle di minor valore e quelle che non richiedono una guida, vale a dire tutte le variazioni, eccettuata l'opera 120; tutti i concerti, i trii ecc., che nessuno si suppone eseguisca senza aver prima fatto, in via generale, uno studio delle pure composizioni di

pianoforte, le bagatelle ed altri piccoli pezzi, la fantasia op. 77, le suonate op. 6 e 49, la suonatina op. 79. Il principal soggetto del libro resta dunque lo studio delle suonate.

Naturalmente, da quando apparve il volume del Marx sino ad oggidì, le sue idee han fatto parecchio cammino; oggi non dobbiamo più lamentarci che agli studî per pianoforte si annetta maggiore importanza che alle opere di Beethoven, ma non dobbiamo neppur credere che l'importanza delle opere critiche ed estetiche concernenti la grand'arte beethoveniana siano soverchie. Poichè l'arte è un fenomeno che appartiene alla cultura e la tecnica non è che un mezzo per conseguirla, così lo studio dell'arte è superiore ed appartiene all'estetica. E i professori di pianoforte, se lo lascino pur dire tutti quanti, perchè è la semplice verità, hanno un grande bisogno di penetrare nello spirito dell'autore invece di fermarsi alla tecnica, com'essi fanno.

Se vi ha un appunto da fare al libro del Marx è questo, che la poesia che egli vuole infondere nello interpretatore di Beethoven non gli permette troppa sicurezza di metodo e determinatezza di aspirazioni. Così che molte volte egli si contraddice, e nel voler persuadere che v'è pur qualcosa di meglio e di più profondo e poetico, genera incertezza e sfiducia in chi legge. Bisogna vincere questo sentimento, poichè la immensa bontà dei consigli e l'acutezza della critica ne val la pena. E per questo il libro del Marx non potrebbe essere più ordinato ed istruttivo. Sarebbe poi un errore credere che egli vada messo nelle mani dello studente. Le finissime analisi che egli contiene, anzitutto della tecnica speciale di Beethoven, poscia della maniera particolare ond'egli tratta il pianoforte, della digitazione, della particolare melodia beethoveniana, della specie de' suoi accompagnamenti, del tempo e della ritmica, della forma del suo studio, sono trattate da un punto di vista superiore e non convengono agli allievi, ma sono esclusivamente dirette agli artisti ed agli insegnanti.

L'esame delle opere individuali del maestro è ciò che in ispecial modo caratterizza il libro del Marx. È degno di una mente seria l'idea, secondo la quale a imprendere lo studio delle opere di Beethoven si richiede un musicista, vuoi per penetrarne lo sviluppo della tecnica, vuoi per seguirne quello della mente. Il più grande errore è quello di credere che le opere di Beethoven possano adoperarsi qual mezzo di studio per diventare pianista. Clementi, Mueller, Cramer, Moscheles, Liszt e cento altri non provvedono abbastanza materiale per questa bisogna? Quando si pensi alla natura della tecnica beethoveniana, in cui ha tanta parte il pensiero,

il lavoro della mente e dell'immaginazione singolarmente eccitate, bisogna persuadersi che non sono le sue opere che debbono stare nella scuola. E che n'esca poi di Beethoven lo può dire ognuno che abbia, come ha spesso il sottoscritto, l'occasione di assistere a degli esami di pianoforte.

La tecnica di Beethoven è varia e non può, come quella di Thalberg, Chopin ed Hummel, essere ridotta ad una formula. L'autore esclude che per istudiare le opere di Beethoven sia necessaria una preparazione tecnica, quale si richiederebbe da un *virtuoso*. Come ognuno può leggere ed amare il suo Goethe senza bisogno di attendere un attore che lo declami o un rettorico che lo commenti, così ognuno, in quanto egli possa, deve suonare il suo Beethoven. È questa pure una sacrosanta verità. Ho inteso dei pianisti che da Beethoven non cavavano nessuna espressione, nulla alla lettera, e dei dilettanti che mostravano di comprenderlo assai meglio, possedendo relativamente un meccanismo inferiore. Certamente sarà bene che le composizioni del maestro si studino in ordine di progressiva difficoltà: egli deve essere avvicinato gradualmente, e questa è per l'appunto la parte negletta dagli stessi tecnici del pianoforte.

L'autore s'accosta sempre più al contenuto delle singole composizioni, applicandovi i concetti generali dianzi espressi e procurando intanto di disporre le opere pianistiche di Beethoven in ordine di progression tecnica, il quale ordine però non può che essere generale, ben noto essendo che ciascun pianista spiega un differente grado e indirizzo di virtuosità.

Così molto criterio va usato rispetto alla maturità intellettuale che si richiede per istudiare Beethoven con profitto. Anche in tal caso l'A. espone un proprio ordine di graduazione, il quale però, al pari dell'altro, non può essere che generale e solo servire come fondamento, su cui ogni individualità deve prendere il proprio posto. E infatti, regole assolute non se ne possono dare.

In ordine dunque alle diverse parti della materia di cui si tratta e ai diversi concetti esposti, il Marx passa finalmente allo studio delle opere di Beethoven, giovandosi opportunamente delle citazioni grafiche di quei passi, ai quali maggiormente si deve rivolgere l'attenzione dello studioso.

Il libro del Marx è l'opera di uno dei migliori conoscitori di Beethoven e, come tale, esso si raccomanda ad ogni intelligente suonatore di pianoforte. Esso non mira alle conquiste della tecnica abilità, la quale deve ammettersi, non riconosce il valore della soggettività nè si piega alla moda, ma attinge ogni idea di esecuzione da una profonda e oggettiva comprensione dell'opera beethoveniana.

L. T.

HANS SCHMITT, The natural laws of musical expression. Translated by Frances A. Van Santford (Chicago. Clayton F. Summy).

Coloro che desiderano di avere buoni consigli intorno alla maniera di bene eseguire la musica de' classici autori, a rigor di stile e con giusta efficacia, faranno bene a leggere questo opuscolo: *Le leggi naturali dell'espressione musicale*, il cui primo capitolo si occupa delle *leggi della forza* rispetto all'esecuzione.

L'intuito produce assai belle cose, è vero: ma troppo se ne fidano anche i provetti. Non bisogna credere che pur lo studio, la meditazione, l'esempio, e sopra tutto lo scambio delle idee, non contribuiscano grandemente a migliorare l'interpretazione delle opere d'arte, e di tutte coteste cose in Italia c'è gran bisogno. Gli artisti moderni meditano assai, anzi qui sta la lor forza, il loro segreto; e quel che il pubblico giudica come effetto del momento felice, non è, assai spesso, che il risultato di un lungo e paziente studio e di un ben inteso meccanismo di lavoro. Lo Schmitt ha suggerimenti pratici per ogni genere di esecuzione. Tra altro, ho trovato assai logica e chiara la maniera suggerita per eseguire la *fuga*.

Nel secondo capitolo l'A. si occupa delle *leggi di velocità*. Egli insegna a trattare la musica in misura diversa, secondo le successioni degli accordi e il significato delle idee. Però certe affermazioni assolute daranno a pensare ed offriranno materia ad obbiezioni. Per conto mio le credo emendabilissime. Sostenere, p. e., che se vi è un cambiamento nella disposizione fondamentale di un pezzo, il tempo vada ordinariamente alterato, è dir cosa che non è vera. In compenso, nelle argomentazioni dell'A. vi è grande lucidità. Specialmente poi egli è felice nell'indicare rapporti d'analogia fra i fatti della vita e quelli dell'arte, fra le espressioni della favella e quelle dei suoni, onde più chiaro ed efficace ne esca il pensiero suo.

Interessante, giudiziosa è la parte che tratta della maggiore o minore rapidità nell'eseguire quegli accordi, in cui la modulazione è più o meno variata. Ma anche in questa parte, come del resto nell'intera dissertazione, è visibile nell'A. lo sforzo per riescire a determinare una legge, che effettivamente non si può dare. A seconda della maggiore o minore difficoltà di percepire la modulazione, sarà buon consiglio di suonare adagio o accelerare il tempo, poichè questa infine è una esigenza del buon gusto, dell'orecchio e del sentimento.

Benchè io non divida punto l'opinione dello Schmitt intorno alle progressioni nella musica, le quali, non solo ne' tempi antichi, ma anche e molto più specialmente ne' moderni denotano povertà nel

compositore, quando non degenerano sino a diventare una vera piaga della composizione musicale, tuttavia sono raccomandabili i suggerimenti suoi intorno al modo di interpretarle, a meno che non si tratti di composizioni come il *canone* e la *fuga*. Certo, un'alterazione nella velocità del movimento e nell'intensità del suono può ottenere grandi effetti. E lo studio di questi effetti è poi tanto più commendevole nell'A., in quanto che egli è uno dei pochi musicisti pratici, che abbiano sufficienti cognizioni estetiche e storiche per poter determinare scientificamente l'esistenza di questi fatti, che hanno in sè la ragione delle fasi evolutive della forma musicale. Del resto, io non vorrei confuse le progressioni, di cui fa uso Beethoven, con quelle di Liszt e di Wagner. Dove la progressione ha carattere drammatico, una maggiore libertà deve essere lasciata all'esecutore. Noi, invece, abbiamo sentito interpretare Schumann e Chopin da suonatori italiani e stranieri, i quali, per la smania di accelerare, portandosi dall'*andante* al *prestissimo*, con buona pace di questa maniera raccomandata da Mendelssohn, commettevano dei veri delitti. Specialmente condannabili saranno sempre quelli che esagerano, ed è cosa tanto facile, comune e triviale, coi coloriti di Chopin. In quest'ultimo caso, sono d'avviso che le progressioni vadano eseguite senza prendersi le solite libertà relativamente al tempo, le quali possono piuttosto ammettersi quando si eseguisca musica antica. La formula di Mendelssohn: *Time heals all wounds*, sarà buona applicata, come egli piuttosto la intendeva, all'orchestra, e anche su ciò ho i miei dubbî; ma guai a generalizzarla. La signora Artot, per esempio, l'applicava al rovescio. Essa dissimulava le sue deboli note acute con un abile *ritardando*, il quale nascondeva i loro difetti. *Time*, etc.

Il consiglio di accelerare il tempo nella prima e nell'ultima parte delle suonate mi par giusto, ma non solo nell'apodosi o nella parte dell'elaborazione dei temi, come vuole l'autore. Però è certo che dove il maggior impiego di successioni e progressioni si avverte, l'alterazione dei movimenti produrrà un grande effetto. Ora, nella parte centrale della forma sinfonica è precisamente il punto in cui si sente al massimo l'influenza della struttura armonica sopra il tempo. Le idee dello Schmitt essendo, a questo proposito, le più convincenti e le più utili, io vorrei che i pianisti le mettessero in pratica. Ma sanno i pianisti rendersi ragione della forma di ciò che suonano?

Ancora io vorrei che i signori pianisti nostri leggessero qualcosa di quel che lo Schmitt dice intorno al passaggio dal *maggiore* al *minore*, un capitolo che è pieno di osservazioni finissime, e così

pur dessero una scorsa alle parti che trattano della influenza delle dissonanze e delle cadenze perfette sul tempo, le quali contengono apprezzabilissimi suggerimenti intorno alla musica di Bach e di Händel in ispecie. Vi troveranno utilità del pari che nella parte che tratta del *legato* e dello *staccato*, per quanto, le edizioni dei classici portando lezioni diverse, bisogna che il suonatore rifletta e faccia molto da sè, studi gli effetti e calcoli le impressioni.

Qualche cenno v'ha ancora sull'interpretazione dei recitativi e sul suono d'assieme che richiama a speciali riguardi alla natura degli istrumenti ed allo spazio nel quale sono suonati. « Sembra, dice lo Schmitt, che l'espressione talora possa essere misurata a metri cubi », e ricorda a proposito le parole di Leopoldo Mozart: « E finalmente, eseguendo un *a solo* bisogna considerare il locale in cui si suona. In una piccola stanza, un trillo rapido avrà un effetto migliore. Se, al contrario, uno suona in una sala spaziosa, ove vi sia un'eco, oppure a considerevole distanza dagli uditori, sarà meglio eseguire il trillo più adagio ».

Il libercolo dello Schmitt dovrebbe essere il compagno dei pianisti di coscienza e di valore. Essi leggono troppo poco. Ma per allevarli all'abitudine di istruirsi, la quale non è poi del tutto disprezzabile, bisognerebbe che nelle classi di pianoforte de' pubblici conservatorî esistessero degl'insegnanti, dai quali poter pretendere cognizioni che, al dì d'oggi, sopra tutto in Italia, i professori non hanno. Di più bisogna che gli studenti si persuadano di pensar molto a ciò che suonano, dacchè i grandi artisti così e non altrimenti si fanno.

Pochi scritti, a mia conoscenza, sono esposti con la chiarezza di questo. Nell'interesse dell'arte lo raccomando vivamente a tutti coloro che sono capaci di elevarsi sulla *routine*, sul meccanismo, con una parola più franca, sul mestiere. L. T.

MISS L. DAGMAR FORSTER, Musical Mems. A series of four books on musical theory (London. George Gill Sons).

Consiste questa operetta di quattro fascicoli. Il primo dal titolo abbastanza curioso di « *da capo* », insegna la denominazione e il valore delle note. Il secondo, intitolato « *a tempo* », contiene la regola della misura musicale. Il terzo, detto « *intervallo* », spiega col titolo la materia di cui si occupa. Il quarto finalmente, « *Tutti* », insegna il solfeggio nelle varie chiavi. La materia è divisa in lezioni: ad ogni lezione spiegata alla scuola segue un còmpito che l'allievo farà da sè a casa. Nel quarto fascicolo, di tratto in tratto vengono insinuate alcune note storiche consistenti nei nomi di alcuni compositori celebri e nelle rispettive date, disposte in ordine

progressivo. In complesso, benchè non esente da certo manierismo, questo piccolo metodo d'insegnamento è ordinato e chiaro. Sopra tutto commendevoli sono gli esempi musicali contenuti nel volume quarto, in testa ai quali è il nome dell'autore da cui sono tolti; la scelta è buona, gli autori rispettabili, ma alcuni nomi dovrebbero essere corretti.

L'intenzione della sig^a Dagmar Forster è stata certamente buona : dare in breve e in forma rudimentale, il maggior numero di nozioni necessarie e renderle attraenti mediante la varietà. Anche pedagogicamente il sistema è tutt'altro che cattivo. Se si unisca a questo criterio l'altro della distribuzione progressiva della materia, si capisce che alla compilazione di questa teoria ha presieduto un sano concetto. Se non che bisognerebbe vedere, all'atto pratico, se i risultati corrispondono. In sostanza, il tentativo di condensare la materia rudimentale tecnica ed amalgamarla coi principî di una cultura artistica, che fino qui manca non pure ai principianti ma agli stessi adulti, è lodevole assai. Sviluppato che fosse, la intuizione moderna dell'arte si farebbe strada nelle giovani menti e preparerebbe un avvenire molto diverso, ma incomparabilmente migliore.

L. T.

JOSIAH BOOTH, *Everybody's Guide to Music*, with illustrated chapters on singing and cultivation of the voice, etc. (Philadelphia. G. W. Jacobs et Co.).

Un po' di tutto ciò che concerne la musica è raccolto in questo libercolo; naturalmente le cognizioni in esso riassunte sono molto elementari e superficiali, e però rispondono sufficientemente al concetto dell'A., che ha in animo di introdurre qualunque persona nella teoria, e qualche poco ancora nella pratica, dell'arte musicale. La forma semplice, gli esempi musicali e le illustrazioni del testo fanno di questo manualetto una utile guida anche per gli studenti di musica, i quali avranno sotto mano, in succinto, una raccolta di molte notizie pratiche e giovevoli. L. T.

Strumentazione.

ANDRÉ LA TARCHE, *Violin student's manual* (London. John Blockley).

Si tratta esclusivamente di nozioni sul modo di suonar il violino, di consigli pratici dettati dall'esperienza e riguardanti le posizioni, la digitazione, la quantità d'arco, il trillo, gli armonici ecc. È un libercolo interessante per i principianti. Un buon consiglio dell'A.: sarà utile studiare il pianoforte e la teoria della musica. *Pardon*, quest'ultima è in verità sottintesa; si poteva dire: *e i principî dell'armonia*. Gli studî di scale e di arpeggi del La Tarche, che gli

procurarono credito assai in Inghilterra, completerebbero l'istruzione impartita nel volumetto. Alcuni disegni, riferentisi alle posizioni e al maneggio dell'arco, non sono inutili. L. T.

J. VIANNA DA MOTTA**, **Nachtrag zu Studien bei Hans von Bülow von Theodor Pfeiffer **(Berlin und Leipzig, 1896. Verlag von Friedrich Luckhardt).**

Il sig. Teodoro Pfeiffer ebbe tempo fa la buona idea di pubblicare quanto, in fatto di note, apprezzamenti, consigli, aveva sentito esprimere da Bülow durante i tre anni (1884-1886) che aveva passati a studiare col grande pianista. Erano riproduzioni stenografiche delle lezioni ricevute. Le opere dei più grandi musicisti, classici e moderni, erano commentate, e qui una osservazione tecnica, là una mirabile nota critica, una opinione geniale di quella eccezionale mente di musicista che fu il Bülow.

Ora un altro fra gli allievi del grande pianista viene a completare il libro del Pfeiffer e si occupa specialmente del quarto anno d'insegnamento (fu del 1887), al quale Pfeiffer non assistette. Il Da Motta dà un'immagine anche più viva dell'insegnamento, in quanto egli non separa le opere che furono suonate in un determinato giorno. Di ognuna è dato come un facondo commentario; chi lo avrà sentito dalla bocca del Bülow, in cui tutto era così espressivo, la voce, lo sguardo, il gesto, vi riconoscerà tutta la sua potente efficacia; ma anche dalla sola lettura è innegabile che ne risulti una copia d'istruzione di un valore grandissimo e duraturo. Concezione, finezze, maniera di fraseggiare, tutto conduce a costruire delle interpretazioni caratteristiche e geniali, a costruire delle opere d'arte. Ogni lezione del maestro è riprodotta nella sua integrità. L'A. cita i passi musicali, sui quali si fermava l'attenzione del Bülow; nulla è taciuto, per quanto il giudizio espresso sopra artisti coetanei e viventi sia talora severo ed ingiusto. Non manca nessuna linea alla riproduzione della natura del maestro, e così dev' essere se dobbiamo avere un quadro vivente e completo. Or quello del Da Motta lo è di certo ed è del massimo interesse; ed è un diletto spirituale nuovo ed intenso quello di seguire una per una queste mirabili lezioni di pianoforte. Senza contentarsi di tener dietro meccanicamente alle osservazioni di Bülow, bisogna ricercare il perchè di ogni finezza e di ogni modo di portar la frase (come nota il Da Motta a proposito delle opere di Bach), bisogna cercar di dedurre così i principi, dai quali quelle finezze e quel fraseggiare derivano. È per tal modo che si vedrà chiaro l'immenso valore di questa saggia guida, della lezione di Bülow. Il maestro diceva: « Io vi do un *Baedecker* di cui vi servirete per viaggiare nella terra del poeta ».

Il libro del Da Motta è curato con grande diligenza. Esso, come quello del Pfeiffer, è il tributo di omaggio di eminenti scolari al loro maestro, e poichè è così denso di utile materia di studio, così sarà indispensabile a tutti i pianisti serii. Ed io mi auguro col Pfeiffer e col Da Motta, certo di interpretare il desiderio di tutti gli artisti, che qualcuno imprenda a fare per l'esecuzione orchestrale di Bülow ciò che i due eminenti discepoli hanno fatto per il pianoforte.

L. T.

CARL VOLTI, Violin Catechism and Text Book (London. John Blockley).

Questi rudimenti musicali sono compilati coll'intendimento di giovare in ispecie agli studiosi del violino. Vi ho trovato chiarezza, brevità e proporzione, non che una forma che ai giovani allievi riesce comoda e giovevole, cioè a dire quella dell'insegnamento della materia col metodo delle domande e risposte. E indubbiamente il libercolo del Volti riescirà più utile di parecchi altri, essendosi l'A. occupato di alcune nozioni, che la maggior parte degli alunni e dei maestri trascurano: voglio dire le nozioni sugli accordi e sui loro rivolti. Queste, per quanto elementari, sono ogni dì più necessarie ai suonatori. Sentire dei solisti suonare, a mo' d'esempio, la chaconne di Bach senza capire uno solo degli accordi eseguiti significa, con tutta probabilità, esprimere ben poco e male il contenuto della composizione, nella quale il meccanismo è l'unica cosa che l'esecutore ha capito e che può far capire a chi lo ascolta.

Il Volti ha editi degli esercizi elementari per Violino che sono fra i migliori, come pure assai nota è la sua edizione del manuale di Loder, che è buonissimo. L. T.

G. A. MICHELSEN, Der Fingersatz beim Klavierspiel (Leipzig, 1896. Breitkopf, Härtel).

Il Michelsen esamina in riguardo al diteggiare parecchi tratti delle edizioni dei classici curate dal Riemann, Bülow, Köhler, Kullak, ecc., le discute inspirandosi ad una tecnica razionale e allo scopo d'ottenere un'esecuzione sicura e perfetta nel legato propone modificazioni quasi tutte preferibili. Auguriamoci che l'autore sì competente nell'argomento imprenda a trattare la materia più per disteso: un lavoro critico, il quale ci presentasse le varianti dei passaggi più scabrosi delle maggiori opere classiche per pianoforte, sarebbe non poco giovevole a chi non ha agio a consultare molte edizioni.

E.

Musica sacra.

HABERL D. Fr. XAV.*, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1896 **(F. Pustet-Regensburg).**

Come di consueto questa preziosa pubblicazione è preceduta da alcune classiche composizioni polifonico-vocali. Quest'anno vediamo raccolte varie opere di Tomaso Lodovico da Victoria, l'eminente maestro spagnuolo che fiorì nel secolo XVI. Sono esse l'Antifona *Pueri Hebræorum*, il *Passio*, il Mottetto *O Domine Jesu Christe* per la domenica delle Palme, e le *Lezioni* del mercoledì santo.

Il professor D. Ant. Walther di Landshut fa seguire una diligente cronaca dell'anno musicale dall'ottobre 1894 all'ottobre 1895. Poscia Carlo Walther aggiunge il seguito e fine della *Cronologia* dei musicisti che furono alla Corte del Duca di Baviera, estratta dai documenti dell'Archivio della Hof-Kapelle in Monaco. In questa ultima parte dell'interessante lavoro vediamo figurare ancora molti nomi - fin qui, quasi ignorati - di cantanti, maestri e suonatori italiani.

Il P. Gietmann parla dottamente del ritmo nel canto gregoriano prendendo ad argomento una Memoria - *Du rythme dans l'hymnographie latine* - presentata al Congresso musicale di Bordeaux nel 1895.

Un importantissimo studio bio-bibliografico è quello del D. Haberl intorno a Tomaso Lodovico da Victoria. È a deplorarsi soltanto che l'eminente storiografo tedesco non abbia resa tutta quella parte di merito che spetta al pur eminente musicologo spagnuolo Pedrell, per le sue utili ricerche e per gli studî ch'egli va compiendo ad illustrazione dell'opera grandiosa che compì il celebre compositore abulense.

Con ampiezza di particolari il P. Utto Kornmüller fa nuove indagini intorno all'origine dei neumi.

Infine riescono assai interessanti le recensioni che lo stesso D. Haberl fa di alcune importanti pubblicazioni che videro la luce l'anno decorso. In ispecial modo interessano, ma sia pur detto sorprendono anche, gli appunti mossi al D^r^ Sandberger per la prima parte de' suoi *Beiträge zur Geschichte der bayr. Hofkapelle unter Orlando di Lasso*.

Il bel volume viene ad aggiungersi alla serie dei preziosissimi già pubblicati negli anni precedenti a corredo delle musicali discipline.

G. T.

FILIPPO PEDRELL**, **Hispaniæ Schola Musica Sacra. Opera varia (sæculi XV, XVI, XVII et XVIII). Vol. III: *Antonius a Cabezon* (Barcelona. Juan B.ta Pujol y C^a editores).

Intorno alla storia dell'arte musicale in Ispagna, grazie allo studio indefesso di un illustre musicista e musicologo, il signor Filippo Pedrell, si vennero scoprendo di recente molti documenti, opere importantissime; ed ancora, si vennero rettificando parecchi, anzi, troppi errori, causati, più che altro, da inesatte versioni che la storia aveva quasi finito per consacrare quali fondate verità.

Con l'opera monumentale *Hispaniae Schola Musica Sacra* il Pedrell ha iniziato la pubblicazione di opere antiche diligentemente annotate ed illustrate da osservazioni critiche, da considerazioni bio-bibliografiche di alto valore. E così mentre apparvero le composizioni polifonico-vocali di Cristoforo Morales (1) e di F. Guerrero, vennero pur anco in luce le interessantissime creazioni organistiche di quell'*Antonio da Cabezon* che, senza dubbio, si può considerare quale uno dei più grandi organisti non soltanto per la Spagna, ma bensì per la storia dell'arte in generale.

Prima cura del Pedrell nel pubblicare la monumentale sua raccolta si fu quella di rettificare per l'appunto le gravi inesattezze, nelle quali incorsero storici e critici di bella fama. Così egli oppugna con chiare argomentazioni gli asserti di Eslava, di Soriano Fuertes, di Saldoni e dello stesso Fetis, mentre con la testimonianza delle composizioni dovute agli antichi maestri spagnuoli, rivendica giustamente al suo paese il diritto di dichiarare l'arte propria indipendente, fin dal secolo XVI, dalle influenze della scuola fiamminga. Infatti quanto venne pubblicato sin qui dal Pedrell, è una prova inconfutabile della grandezza dell'arte spagnuola; e queste conquiste di cui si abbella la storia, si possono riguardare come una rivelazione che quasi — saremmo per dire — mettono sotto nuova luce quanto era passato sin qui per tradizione.

Venendo ora a dire di Antonio da Cabezon deesi ricordare ch'egli nacque non già a Madrid, come affermarono alcuni suoi biografi, ma nelle montagne di Santander, nel 1510. Cieco fin dall'infanzia, per la sua disgrazia ebbe egli in compenso da Dio una superiore squisitezza d'animo, un sentire delicato, un'intelligenza straordinaria.

Il Pedrell cita alcuni punti di una raccolta che tratta di soggetti diversi, e che porta per titolo *Miscelanea de Zapata*, in cui si parla di Antonio da Cabezon. È detto in essa che egli si sposò per amore; cosa sorprendente da parte di un cieco — *sebbene che in amore tutti gli uomini siano ciechi* — così lo Zapata.

---

(1) *Rivista Musicale*, anno II, pag. 347.

Visse dapprima il da Cabezon col vescovo di Palencia, ove probabilmente ricevette lezioni di musica da Pedro da Sarmiento e da Francesco de Mendoza. Passò in seguito al servizio di re Filippo II, che accompagnò ne' suoi viaggi in Ispagna, nelle Fiandre, in Italia. Divenuto vedovo, abbracciò lo stato ecclesiastico, e morì a Madrid il 26 maggio 1566.

Hernando da Cabezon, figlio di Antonio, nella prefazione all'opera insigne del padre intitolata: *Obras de Musica para Tecla Arpa y vihuela.....*, ecc.: stampata a Madrid *en casa de Francisco Sanchez* nel 1578, dice che i viaggi e le molte altre occupazioni non permisero al padre suo di comporre, come l'avrebbe fatto se ne avesse avuto tempo ed agio. « Per questo, quanto si trova nella di lui opera, può essere considerato piuttosto come briciole cadute dalla sua tavola che quale cosa fatta con intenzione e con quiete, giacchè non sono altro se non che semplici lezioni da lui dettate a' suoi allievi ». Ma il Pedrell che queste supposte lezioni, rivelando dottrina profonda, riporta ed illustra convenientemente, con somma diligenza bibliografica raffronta ancora l'opera di Antonio da Cabezon a quanto era stato fino allora, e venne poscia creato, dimostrando a paragone di opere quali l'*Organisten Fundamentbuch* di Hans von Constans (1551); dell'*Orgel oder Instrument Tabulatur* di Elia Nicola Ammerbach (1571); del *Transilvano* di Diruta (1597-1609) che, specialmente la tecnica dell'organista spagnuolo, pur in epoca anteriore, nulla potè invidiare a quella insegnata da maestri venuti appresso; mentre a dinotare la eccellenza incontestabile dell'arte organistica spagnuola nel secolo XVI, basta aggiungere all'opera del da Cabezon, il trattato del Bernardo, *Arte de tañer fantasia;* basta ricordare che in quel tempo Gilles Brebos ed i suoi figli Gaspare, Michele e Giovanni costruivano l'organo grandioso dell'Escuriale, ricco di ben 2614 canne, con due manuali e pedaliera.

Con un'invettiva forse vivace, ma nobile e giustificata, il Pedrell si slancia contro l'asserto di Hilarion Eslava, che cioè, i musicisti spagnuoli del secolo XVI abbiano appreso l'arte loro dai fiamminghi, e che Filippo Rogier, contemporaneo del da Cabezon alla corte di Filippo II (1), abbia potuto influire sull'educazione e sul gusto dell'illustre organista.

La raccolta *Obras de musica* venne ristampata in parte nel volume III della *Hispaniae Schola Musica Sacra*, qui impreso ad

(1) Questo stando all'Eslava, ma non certo secondo la storia documentata del Pedrell.

esaminare. Da alcuni tratti di essa, nelle composizioni dell'eminente organista spagnuolo, si potrebbe riscontrare qualche andamento che ha molta rassomiglianza con l'arte di Claudio Merulo — l'organista di San Marco in Venezia dal 1557 al 1566 — e per conseguenza contemporaneo di Antonio da Cabezon — specialmente nel procedere assai mosso di una delle parti che contrappuntano il tema principale. In ciò anche i due Gabrieli possono offrire nelle loro composizioni per organo alcuni punti di contatto con l'arte del da Cabezon. Ma ciò che questi rivela di superiore fra tutti gli organisti del suo tempo è il disegno melodico. La condotta qualche volta ricercata per gli intervalli eccedenti di cui fa uso, per qualche cromatismo poco spontaneo nell'armonia, non riesce tuttavia a diminuire la bellezza di parecchi fra i suoi superbi *Versetti*.

In questi non havvi più alcuno di quegli artifizî che se in altri componimenti imprimono un carattere personale alla concezione musicale del da Cabezon, pure ne inceppano il libero e spontaneo sviluppo; intendiamo dire dell'introduzione sistematica del canto fermo e delle ricercate variazioni ritmiche e tonali. Nei *Versetti* è l'ispirazione che libera si manifesta in un grado eminente, sebbene la trama sia tessuta sui temi gregoriani dei *Salmi*.

Non dobbiamo tralasciare dall'offrir saggio al lettore di quello che valga l'opera del da Cabezon, riportando appunto qualcuno di questi *Versetti*. Si pensi che essi vennero creati a mezzo il secolo XVI, fors'anche prima, e da questa considerazione non potranno che accrescere di importanza.

Versetto nel secondo tono.

Versetto nel terzo tono.

Versetto del quarto tono.

Versetto del quinto tono.

Una caratteristica evidente dalle composizioni organistiche del da Cabezon, e che non può essere dimenticata, è quella dell'impiego del secondo manuale. Talvolta le parti si sovrappongono così che esso diventa indispensabile; e ciò ha un grande significato per studiare le origini dell'arte rapporto alla restaurazione che di essa va iniziandosi nelle sue basi fondamentali e storiche.

Ben a ragione il Pedrell ha potuto chiamare Antonio da Cabezon il Bach del secolo XVI. Il nome del grande organista spagnuolo senza dubbio è destinato a rivivere luminosamente.

Il da Cabezon ebbe dei predecessori di grande fama; dei contemporanei di valore; dei successori che si acquistarono molta riputazione, non pari tuttavia al merito loro. Si ricordano fra questi *Rodriguez de Brihuega*, *Lope de Baena* — organisti di Isabella la Cattolica — *Gerolamo de Vargas*, *Melchor de Miranda*, i fratelli *Giovanni* ed *Andrea Gomez*, *Gregorio Rodriguez de Mesa* — detto generalmente *Silvestro*, poeta celebre e musicista della cattedrale di Granata nel 1520, morto nel 1570, e che scrisse un'*Arte dell'intavolatura per organo* — *Ximenes de Oñate* — organista di Carlo V — *Frate Antonio de Avila*, *Diego del Castillo*, *Francesco* e *Gerolamo Peraza*, *Nicola Barradurocense*, *Manuel Rodriguez*, *Cristoforo de Leon* — allievo di *Giovanni da Cabezon*, fratello, artista di grande valore e che merita di figurare fra le glorie dell'organo in Ispagna — *Francisco de Montanes*, *Bernardo Clavigo de Castillo*, *Antonio Ratia e Salinas*.

Dei fratelli Peraza, il Pedrell dà pure interessanti notizie. Egli ricorda che Francesco raggiunse un alto grado di riputazione, e fa cenno appunto della testimonianza dello storico spagnuolo Pacheco, il quale ebbe a citare con calde parole l'autorità di Rogier e di Guerrero ammiratori entusiasti della sorprendente abilità d'organista-compositore per la quale ancora oggi va celebrato il nome di Francesco Peraza.

Altra volta ci siamo augurati che una pubblicazione tanto interessante ed istruttiva come quella iniziata dal Pedrell possa sorgere da noi ad illustrare la grandezza delle gloriose scuole italiane del secolo XVI.

I nostri voti per lungo tempo ancora non rimarranno che pii desideri. Nondimeno c'è motivo a sperare che lo studio dell'arte musicale anche in Italia abbia presto ad uscire dallo stato di empirico dilettantismo per trovare una via più nobile ed elevata. E ciò dovrà avvenire, quando si sarà compreso che non nel solo teatro lirico l'arte può trovare la sua vera e più geniale espressione.

G. T.

Musica.

***PARODI LAURENT*, *Messe en Si ♭ pour chœur* (Tenors, Basses) *et soli avec accompagnement d'orgue* (Firenze-Roma. Genesio Venturini, editore).**

Francamente non ci sembra che la *Messa* del maestro Parodi, francese nello stile in un modo addirittura esagerato, ora che in Francia con la *Scuola di St.-Gervais*, con i fortunati concorsi da essa promossi, va facendosi strada uno stile veramente sacro e veramente classico, non ci sembra diciamo che l'opera del Parodi dinoti esatta comprensione di quello che vada diventando la musica sacra ai nostri giorni.

Intanto non possiamo capire perchè col tesoro inestimabile di melodie che possiede la liturgia cattolica per mezzo del canto gregoriano, il Parodi abbia sentito il bisogno, nel *Kyrie*, di ricorrere ad un poverissimo tema di M. Auguste Chapuis. Poi, quelle licenze armoniche affatto assurde; quelle più assurde disposizioni di parti che assai di rado - anzi troppo di rado - si muovono per *cantare* veramente; quelle continue ricerche dello strano, fra mezzo ad uno stile tolto a prestito a Gounod, a Massenet, a Puccini, a Delibes, non ci pare dinoti nel Parodi un forte seguace di quei sani principi che informano la restaurazione della musica sacra alla scuola dei maestri della polifonia classica. G. T.

***W. H. SPEER*, *The Jackdaw of Rheims, Legend by Richard Barham set to music for chorus and small orchestra* (Op. 8) (London e New York. Novello, Ewer and Co.).**

Questa leggenda è scritta per coro a quattro voci ed orchestra. Lo stile narrativo della poesia ha presentato qualche difficoltà al compositore, difficoltà che egli però ha saputo felicemente superare. D'altra parte, qualche suo momento descrittivo ha influito sulla composizione della musica, che ne ha opportunamente tratto profitto per riuscire varia e dilettevole. Questa cantata potrà interessare le società corali; vi è della musica ben fatta, buona modulazione, buona distribuzione di parti, imitazioni, effetti vocali usati con cognizione e con spirito, forme brevi e compatte, dal coro serrato a quello dialogato ed alla fuga. L. T.

Wagneriana

RICHARD WAGNER, Les Maîtres-Chanteurs de Nürnberg, publiés par Louis-Pilate de Brinn' Gaubast et Edmond Barthelemy (Paris, 1895. E. Dentu, Editeur).

Io risparmierò ai lettori un elogio di questa traduzione. Chi oserebbe infatti dubitare che lo meriti, quando l'autore ne dice tanto bene egli stesso e ne preconizza così salutari effetti? Noterò soltanto che, se la gravezza di un lavoro che sente tante veglie e tante fatiche, pesa per molto nella sua importanza, questo libro che, oltre al contenere la traduzione in prosa dei *Maestri Cantori*, è carico di illustrazioni, di note, di studî, di commenti e che so io, dovrà essere tenuto in conto di importantissimo. Oltre all'*avant-propos*, che è una chiacchierata altrettanto curiosa quanto inutile, c'è uno *studio sulla commedia musicale* del sig. Edmondo Barthelemy, più vi sono anche le sue *note musicografiche*, e finalmente la *guida* e la spiegazione dei motivi. Una pubblicazione completa, come si vede, che ha in sè quanto occorre per istordire le menti di un'intera coorte dei più esercitati ed appassionati wagneriani. E tutto ciò per quella semplice, chiara, geniale e divertentissima commedia dei *Maestri*.

Io lessi con interesse la traduzione dei quattro drammi della Trilogia, dovuta essa pure al Brinn' Gaubast, ne riferii in questa *Rivista* e compresi in fatti un lavoro concepito così; più trovai giustificate le annotazioni e lo studio critico. Rispetto a una commedia come questa del Wagner, mi sembra qualche cosa di arbitrario, una traduzione che amplia, riduce, elabora per dritto e per traverso l'originale, giustificandosi col motivo, che non è più nuovo davvero, di voler facilitare così la comprensione del soggetto ai non ancora iniziati. E mi sembra poi eccessiva la quantità di note che devono servire di commento al testo. O che non è bastato all'autore l'averci data una traduzione così esplicativa!

In conclusione, ciò che altra volta ci parve opportuno e lodammo nella traduzione brinn'gaubastiana dei *Nibelungi*, noi ci sentiamo di doverlo deplorare come cosa inutile in questa. Ognuno può pensar ciò che più gli aggrada intorno alla necessità o meno di servire un commento a tutto quel che Wagner ha scritto, sia pur la cosa, la frase più comune ed innocente. Tutto sembra prestarsi: basta incominciare. Però Wagner e la sua grande opera non hanno che vedere con gl'interessi di questa ingrata falange di speculatori. Le profonde significazioni e le oscurità nelle opere del Wagner ci sono ed è bene siano rilevate, ma non bisogna metterle dappertutto e dove e quando fa comodo, perchè così si rischia di passarla da commentatori di professione o di vivere come bruchi a spese della gloria altrui. L. T.

I. E KLOSS, Vingt années de Bayreuth, 1876-1896 (Berlin. Schuster et Loeffler).

Non è lo scopo di questo libercolo di trattare dello sviluppo di Bayreuth (intoso nel significato della realizzazione dell'ideale Wagneriano) durante i venti anni di sua esistenza e di narrarne l'influenza benefica svelando particolarità ancora sconosciute: così c dice l'A. e lascia intendere che lo scopo suo è piuttosto di rialzare il prestigio dell'istituzione dalle accuse che si scagliano contro la amministrazione attuale e lo stesso Wahnfried da coloro che altra volta furono seguaci ardenti del maestro.

Quest'operetta però è scritta in un francese così orribilmente barbaro che davvero non sapremmo consigliarne la lettura.

Perchè mai l'A. ha voluto scrivere in una lingua ch'egli non conosce? G. B.

HANS DE WOLZOGEN, Richard Wagner. L'Anneau des Nibelungen. « Guide musical » (Leipzig. Reinboth).

La più bella delle guide tematiche, quella che servì di falsariga ai troppo numerosi commentatori, che fu fatta sotto gli occhi dello stesso Wagner, vien finalmente tradotta anche in francese.

Sono inutili gli elogi di un libro conosciuto così favorevolmente da tanto tempo; ci accontenteremo però di segnalarne l'apparizione al cortese lettore. G. B.

MORITZ WIRTH, Die Entdeckung des « Rheingolds » aus seinen wahren Dekorationen. Mit einer Zeichnung der Walhallllandschaft (Leipzig, 1896. Constantin Wild's Verlag).

L'autore, dopo aver premesso che il preludio della *Trilogia* de Wagner ha avuto fino ad oggi, rispetto alla scena, una interpretazione molto difettosa, ne esamina le cause specialmente dal punto di vista delle decorazioni, non senza far precedere alcune considerazioni sugli attori, che vorrebbe correggessero parecchi difetti riguardo ai gesti, al modo di aggrupparsi e alla declamazione psicologicamente giusta dei discorsi prescritti. Il Wirth, prescindendo dall'opinione di qualsiasi delle così dette autorità in questa materia libero dall'influenza dei maggiori wagneriani, esamina con sottil spirito di penetrazione quanto si operò sin ora, quasi sempre sull base delle pretese rappresentazioni ideali che ebber luogo a Bayreuth nel 1876, dimostrando la insufficienza delle « prove di scena comunicate dal Porges nel 1880 (Bayreuth. Bl.). La grande tendenz alla suggestione che hanno i wagneriani, e in questa suggestion consiste lo stato della loro mente, forse fa lor credere, quando sapiano che, secondo le intenzioni del Wagner, una determinata scen deve fare questa e questa impressione, di riceverne per l'appunt l'impressione voluta, restando per loro indifferente ciò che avvien sulla scena. Essi sentono qualche cosa che ritengono sia da ver

questa determinata efficacia. Delle menti in cotesta condizione non debbono quindi valere per nulla in un esame oggettivo, e di esse questo non può tener conto alcuno.

Ora ciò che importa è di avere riprodotto oggettivamente mediante la scena tutto quel si esige perchè il dramma, il testo e la musica siano compresi nel modo più rapido e più chiaro. — Premetto che le riflessioni del Wirth sono corroborate da citazioni tratte dagli scritti, dai poemi e dagli spartiti del Wagner stesso. — Il testo del poema del « Rheingold » e la sua musica, di battuta in battuta, devono essere presi in nuova considerazione, non solo, ma bisogna riconoscere che alcuni errori, che neppure il Wagner seppe evitare, fanno sì che a qualche scena manchi la voluta efficacia. Oltre a ciò, interpretate male le prescrizioni che il Wagner dettò per l'uso delle scene, ciò che in quelle ha così fino sapor di poesia e tanto senso drammatico, all'esecuzione diventa una banalità. Forse la mancanza dell'ascendente personale e diretto del maestro ha ridotto le cose a questo punto. Ed esempî di questa attuale mancanza di gusto il Wirth ne cita in buon numero; ma su essi e su molte considerazioni noi dobbiamo sorvolare, poichè la materia principale del libro, che è de' più importanti, è svolta con tanta copia di argomentazioni e tanto brillantemente, che essa ne invita al non facile còmpito di riassumerla.

È vero, verissimo che gli effetti intesi dal Wagner, e non solo nel « Rheingold », sono difettosi o mancano affatto, anche date le più notevoli esecuzioni di Germania, quelle di Bayreuth e di Monaco comprese. L'errore capitale, quanto al « Rheingold », sta nella disposizione scenica dell'*arcobaleno*, la quale è dovuta ad un singolare malinteso. Visto che gli Dei, al termine dell'opera su detta, debbono passare su l'arcobaleno e visto che essi sono personaggi viventi, non si è andato oltre l'idea di far che essi medesimi si veggano incedere lungo l'arco. La conseguenza di ciò è che bisogna collocare il castello degli Dei, in cui l'arco sbocca, nella stessa linea di quest'ultimo, la qual cosa sfigura tutti e due i quadri del Walhalla insieme alle nubi e alle luci, che sono calcolate ad una distanza molto più grande. In causa di questa dovuta collocazione del ponte per l'arcobaleno va a soffrire anche la scena del Nibelheim, perchè, se questo ponte ha da essere preparato bene per tempo, essa non può avere tutta la profondità che le è indispensabile per ottenere gli effetti intesi dal Wagner. Il rimedio suggerito dal Wirth sarebbe di far passare sull'arco dei fantocci in luogo di uomini viventi: un ponte, a quest'uopo, basta collocarlo all'ultimo momento. Così il quadro del Walhalla avrebbe tutto il suo

effetto di lontananza. Da questo cambiamento dipende la giusta efficacia di buona parte dell'opera ed assolutamente poi quella delle scene 2ª, 3ª e 4ª.

I rimedî che l'A. propone a modificazione delle singole scene hanno un doppio scopo. In primo luogo, per essi si ottiene un risultato più conforme alla natura dei personaggi: in secondo luogo, essi facilitano la chiara percezione degli effetti corrispondenti fra la scena e la musica. E con l'idea di modificare la decorazione dell'ultima scena si trova pure d'accordo l'altra idea di mantenere cioè la scena delle *figlie del Reno* maggiormente in fondo al palcoscenico. Egli vorrebbe anche raggiunta una maggiore mobilità di questi tre personaggi e una maggiore naturalezza nella luce che viene riverberata attraverso l'acqua, cose a cui il direttore di scena Lautenschläger di Monaco ha posto, forse ad eccezion della prima, una attenzione speciale. Io credo che il Wirth abbia con molta ragione additato, a proposito di questa scena, un difetto che sta nella posizione in cui è collocato Alberico. Essa raffredda il pubblico. Ma non credo convenga che egli si precipiti senz'altro rapidamente, perchè l'attitudine di Alberico, certo oggi alquanto prolungata, deve però mantenere una passionabilità ed un'eccitazione nello spettatore, le quali mancherebbero affatto se egli non avesse campo di penetrare gl'intendimenti sinistri di questo personaggio.

Quanto al disegno del castello degli Dei, il *Walhalla,* è chiaro che anch'esso sta in relazione colla struttura del ponte per l'arcobaleno. L'A. immagina giustamente una maggiore ampiezza di cielo, cosa ben naturale per dare un'idea dell'imponeute altezza della sede di questi Dei che dominano il mondo. Invece, pel bisogno che c'è di aver libero lo spazio nel fondo della scena, il castello è accostato troppo verso l'avanti-scena, per cui esso perde l'orizzonte della sua vastità e della sua grandiosità, di più viene limitata la estensione del paesaggio.

Ma un punto interessantissimo, a cui fin qui si è poco badato, anche là dove si hanno le rappresentazioni così dette ideali, è la costruzione del Walhalla. Il Wirth passa in rassegna diversi concepimenti di questa scena qual fu immaginata ne' principali teatri della Germania. Anche per quel poco che io ne so per mia propria esperienza, se ne son viste di tutte le sorta. Nè Bayreuth va esente dalla critica dell'autore. Anzi egli entra in una vivace ed interessantissima discussione col signor Wolzogen il difensore, è naturale, del Walhalla di Bayreuth. È vero che nè anche il Walhalla concepito nello stile dell'Edda, che si vede in questo teatro, ci dà una sufficiente rappresentazione dell'edificio ciclopico che la nostra fan-

tasia immagina, com'è pure innegabile che il Wagner stesso si trovò nel fatto molto inferiore alla descrizione che egli ne dà colla sua poesia e colla sua musica. Anche in questo caso la suggestione lavora molto invece della realtà della scena e, per vero dire, invece della sua proprietà, alla quale, in alcuni grandi teatri, si reca visibilmente offesa. E Wagner, che della decorazione di questa scena non era contento, dovette pensare a introdurvi dei miglioramenti. Lo stile della costruzione del Walhalla rimase all'arbitrio dei direttori teatrali, che peggiorarono quello di Bayreuth o seguirono disegni affatto nuovi. Ma, quanto alla rappresentazione dell'arcobaleno e al passaggio degli Dei, qualche tentativo di migliorarla, anche vivente Wagner, effettivamente fu fatto. Al teatro di Hannover, p. e., si fecero passare sull'arcobaleno dei fanciulli indossanti i costumi degli Dei. Il rimedio tendeva visibilmente a raggiungere questo effetto: l'arcobaleno doveva essere collocato più addietro, e le figure che vi camminavano sopra dovevano apparire come moventisi in lontananza. Ma all'illusione voluta è sempre un ostacolo la troppa vicinanza del Walhalla e quindi dell'arcobaleno che vi immette. Tuttavia il tentativo di Hannover porta una certa luce nella questione, giacchè non era in causa del ponte o dell'arco che si preferivano i fanciulli agli adulti, ma a miglior effetto dell'illusione di lontananza.

È impossibile riprodurre qui, sia pur anche in modo riassuntivo, le argomentazioni dell'A., tanto più che le ulteriori dimostrazioni della sua tesi si riferiscono a disegni scenografici, a motivi ed a passaggi musicali che è d'uopo avere sott'occhi. Egli intende a dimostrare come ha da essere disegnato, per stare alla natura del soggetto, il paesaggio su cui domina il Walhalla, e, in complesso, la dimostrazione è chiara ed efficace. Solo io non posso credere che, per far bene, si debbano spingere le proprie preoccupazioni sino alla pedanteria e nei movimenti delle decorazioni si debba tener conto d'ogni singola battuta di musica, secondo la quale regolarsi per ottenere un effetto di scena o la linea precisa di un disegno. È un tecnicismo disperato questo ed è un concetto ristretto in cui l'arte di Wagner è ridotta, a mio credere. Sta bene, p. e., che la descrizione del fenomeno materiale, che in Wagner è fatta sistema, esiga una grande esattezza nella disposizione e nel maneggio delle decorazioni, che a certi passaggi musicali descriventi lo sparir delle nuvolette, le quali sempre più si assottigliano e si innalzano, debba esattamente corrispondere la visione del fenomeno scenico, ma certi ulteriori eccessi di dettaglio li credo inopportuni e pregiudiziosi a quell'efficacia superiore e psicologica, che è la

grande qualità dell'arte wagneriana. L'attenzione ad un dramm
di Wagner può diventare un martirio vero ed insopportabile.

Più interessante, invece, e pur molto sottilmente pensati sono
miglioramenti suggeriti per il primo cambiamento di scena, quand
la musica solenne ci presenta il castello del Walhalla. Questo int
resse speciale si deve all'unità in cui si considerano continuament
la musica e la poesia.

Molto più da osservare vi è certamente nella scena che segue
Nibelheim. In parecchi teatri di Germania ho ricevuto io pur
un'impressione di insufficienza. La scena deve rappresentare un
caverna profonda. A Bayreuth possono averla in grazia del fort
sfondo che ha il palcoscenico e alle dimensioni dell'arcobaleno, ch
sono relativamente piccole. Ma, prima di tutto, c'è bisogno di seri
modificazioni nella scena della discesa degli Dei, che è rappresen
tata proprio alla buona dovunque e male nella maggior parte d
grandi teatri tedeschi. Seguendo i suggerimenti del Wirth si sci
glierebbe il problema e si potrebbe poscia agevolmente provveder
per una maggiore profondità della scena del Nibelheim.

Un'altra scena, la cui deficienza rappresentativa ha essa da sol
provocata quasi sempre l'ilarità del pubblico, è quella del serp
Spesso, afferma il Wirth, è succeduto che il povero animale se
cato si allontanasse tra le quinte ancor prima che Loge comi
ciasse a parlargli e quasi sempre poi lo piantava a metà del suo d
scorso. È un deplorevole inconveniente. Si sciupa, a questo mod
una delle più belle e profonde scene del Wagner e qualcuna dell
sue pagine musicali migliori. Siccome nel serpe è appunto simb
leggiato il modo di agire dei Nibelungi, basterebbe solo considerar
questo fatto per vedere che la scena su detta va resa col massim
impegno. Essa non è lunga, ma la vista del serpe deve durar men
in quanto che essa, come pur quella del mostro, nel secondo att
del *Siegfried*, è pericolosa per la dignità dell'arte. E però, o ren
derla perfettamente o non arrischiarvisi, chè in causa sua potrel
bero essere seriamente minacciate le sorti del dramma tutto quant

L'A. discute ancora la seguente scena del ritorno degli Dei e f
nalmente svolge la sua tesi dell'arcobaleno, che deve essere coll
cato in ampia lontananza e sul quale hanno da passare gli Dei pi
finti e più bugiardi del solito.

In conclusione il Wirth ha dimostrato come dalla soluzione
quest'ultimo problema dipenda lo espandersi di tutta una nuov
luce e chiarezza sul dramma intero. Il nome del Wirth è con
sciuto favorevolmente per altre pubblicazioni nell'interesse dell'ar
wagneriana. Egli è certo che questo libro è l'opera sua più util

e più pratica. Resta da augurarsi che i direttori dei teatri, i direttori di scena e tutti coloro che hanno il dovere di comprendere sul serio i drammi di Wagner, malmenati pur troppo per ogni dove, abbiano voglia di attingere dal libro del Wirth le dovute indispensabili cognizioni e si rivedano dei loro errori madornali. Sarà uno dei pochi libri che avrà giovato alla grande arte nuova, dopo che tanti le hanno recata e le van recando ingiuria.

E fermiamoci ai libri. L. T.

H. FINCK, Wagner und seine Werke. Die geschichte seines lebens mit kritischen Erläuterungen (2 vol. in-16°. Breslau. S. Schottlaender). — Mk. 3.

È questa una traduzione tedesca della nota opera pubblicata a New York nel 1893. Nel primo fascicolo della nostra *Rivista,* anno 1894 pagina 154 e seguenti, demmo già il nostro parere su questo libro. Giudichiamo ora superfluo il ripeterci, e rimandiamo il gentile lettore allo scritto predetto. D'una cosa però lo avvisiamo, di una trasformazione a suo vantaggio: il prezzo di parecchi dollari dell'edizione americana, è diminuito qui a 6 marchi. G. B.

Fanfaren zu den Bayreuthe Festspielen. (In-12°. Bayreut. C. Giessel).

Un nuovo esempio di psicopatologia Wagneriana! In questo opuscolo sono riprodotte le fanfare che si eseguiscono a Bayreut fuori del teatro per ogni opera prima di ciascun atto. È vero che in prima pagina troviamo riprodotto l'autografo di Wagner per le fanfare eseguite nel 1879; ma, via, non si può dire che quest'opuscoletto riempia una di quelle lacune così frequentemente lamentate!

G. B.

WILD Fr., Bayreuth, 1896. Praktisches Handbuch für festspielbesucher (Leipzig. C. Wild).

Il titolo di questo libretto ne indica chiaramente lo scopo. Basterà quindi riferire l'indice dei principali capitoli per dar un'idea del contenuto. Precede un'introduzione di Pohl, che dando il benvenuto al visitatore gli rammenta i 20 anni trascorsi dalla fondazione del teatro. Göllerich dà poi un sunto analitico della Trilogia riportando pure i temi principali coi loro nomi distintivi. Seguono gli schizzi biografici degli interpreti coi rispettivi ritratti: ed infine per chiudere il libro il catalogo dei componenti l'orchestra, il piano del teatro ed alcune notizie su Bayreuth, e perfino una carta delle ferrovie che vi conducono colle ore di partenza e di arrivo dei treni.

G. B.

Bayreuth, Album 1896 (Elberfeld. S. Lucas) — Mk. 1.

È il solito album delle rappresentazioni Wagneriane. Naturalmente oltre alle indicazioni generali esso contiene le particolarità degli artisti che quest'anno eseguiscono il ciclo, ed alcuni cenni generali sulla trilogia. G. B.

CHARLES T. GATTY, The sacred festival drama of Parsifal by Richard Wagner. The argument, the musical drama and the mistery (London. Schott and Co).

Il libro del Gatty è diviso in quattro parti, le quali contengono successivamente l'argomento del dramma, la traduzione del medesimo, i temi musicali e uno studio sul simbolo del poema. La concezione del libro non potrebbe essere più chiara e completa. La narrazione dell'argomento è condotta in uno stile semplice e piano, in certi punti, anzi, di una pianezza e semplicità che sentono qualche poco la ricerca; in complesso però essa è piena di gusto e armonizza perfettamente coll'indole del soggetto. Pei poemi di Wagner questa descrizione dell'argomento è molto utile per chi ha in animo di comprendere veramente la sostanza del dramma, data sopra tutto la grande concisione dei fatti tra i quali esso si svolge; ma è poi necessaria in questo caso, perchè, nell'ultimo lavoro del Wagner, la parte simbolica è profonda e complessa ed abbraccia ancora fatti riportati da altre leggende religiose, alle quali essa per conseguenza si riferisce. A questo proposito, la quarta parte del libro, che è interessante ed originale, nella specie della ricerca, sarebbe suscettibile di un largo sviluppo; però, ancora così com'è, essa contiene uno studio che non manca di interesse.

Nella traduzione del Gatty, che è in prosa, ho letto le chiare e animate descrizioni dei brani istrumentali occorrenti nel dramma, che egli vi ha con giusto criterio insinuate. È cosa questa tanto più pratica e lodevole, visto che nella esposizione dei temi musicali, di cui tratta la terza parte del libro, l'autore non poteva occuparsi che del loro significato e delle loro relazioni ed analogie.

Per quanto la traduzione del Gatty non vada esente da qualche menda, si deve pur riconoscergli nobiltà di intendimenti e quanto mai degni sforzi per riprodurre e accostare il più che si possa lo spirito del poema e la efficacia della frase tedesca con la drastica e scultoria espressione della lingua inglese. Per ciò, tenuto conto delle non poche e gravi difficoltà del compito che l'autore si è proposto, la traduzione sua è riuscita molto pregevole. Essa rende il sentimento e lo stile dell'originale, ha chiarezza ed eleganza nella dizione, è sobria nella frase, mantiene il sapore di poesia e la forza drammatica che sente tutta la vita del poema, è attraente e invoglia a seguirla senza interrompersi.

L'autore ha tralasciato molte delle note, delle descrizioni, dei commenti, che sono l'unica risorsa dei dilettanti di wagnerismo; ed ha fatto bene. Nel capitolo che tratta dei temi musicali vi è più musica che parole; e siccome essa è anche generalmente corretta, così questa parte riesce a completare efficacemente una pubblica-

zione che sarà letta con piacere e profitto, perchè, lasciata da banda ogni cosa superflua e ogni lustra inutile, è una delle poche, in materia wagneriana, che possa dirsi ragionevolmente equilibrata.

L. T.

Varie.

L. TORCHI, Commemorazione di Alessandro Busi (Bologna, 1896. Regia Tipografia).

Alessandro Busi, già professore di contrappunto, composizione e canto nel Liceo Musicale di Bologna, fu commemorato nella R. Accademia Filarmonica di Bologna il 31 maggio scorso, dal Presidente C. Torchi. L'egregio A. in questa sua affettuosissima ed elaborata commemorazione definisce il Busi « l'ultimo, in ragione di stile, di una serie di musicisti bolognesi che mantennero altamente onorata e rispettata dovunque la nostra scuola, una serie di musicisti modesti, laboriosi e forti, i quali avevano raccolta e seguita, consci e tenaci, la tradizione del Martini e del Mattei »: Tratteggia in breve la vita e dà un'analisi sommaria delle opere, con quella competenza che gli è nota. G. B.

Pro charitate. Numero unico (Milano. L. Broglio). — L. 1.

È un numero unico che l'egregio sig. L. Broglio ha voluto compilare a beneficio dei poveri ascari mutilati dopo la battaglia di Abba Garima. Contiene scritti di Boccardo, Brunialti, Pullè, Butti, D'Ovidio, Orvieto, Adelaide Ristori, Fogazzaro, Panzacchi, Capuana, Pascoli, Leoncavallo; disegni di Q. Cenni e Bignami, ed autografi di Verdi, Boito, Mascagni, Puccini, Bolzoni, ecc. G. B.

C. Saint-Saëns et son cinquantenaire Artistique (In-12°. Paris. A. Durant).

Il 2 giugno nella sala Pleyes Camillo Saint-Saens festeggiava il cinquantesimo anniversario della sua prima apparizione in pubblico nella medesima sala. Quest'opuscolo contiene oltre al programma del concerto ed al discorso poetico del festeggiato un riassunto dei giudizi che i varî giornali diedero della solennità. G. B.

BREITKOPF UND HÄRTELS, Historische Musik-Bibliotheken. Erstes Heft: *Akademisches Orchester-Koncert.*

È un catalogo assai interessante compilato con criterî storico-cronologici a seconda delle diverse scuole.

Degli antichi figurano i nomi di Gabrieli, Petzel, Corelli, Bassani, Muffat Giorgio e Zelenbra. Dell'epoca della *Suite* e dei primi inizî della *Sinfonia* vediamo ampiamente rappresentati Händel, Bach G. S., Gluck, Bach F. E. I classici - Haydn, Mozart e Beethoven - sono ricordati con tutta la mole imperitura dei loro colossali capolavori

Vengono poscia i seguaci ed i continuatori della scuola classica, fra i quali vanno principalmente annoverati nella scuola viennese, Haydn M. Dittersdorf, Ries e Schubert; nella scuola tedesca del nord, Romberg, Fischer, Braun, ecc. Il periodo romantico figura coi nomi più preclari, fra i quali Méhul, Weber, Mendelssohn e Schumann. Dei compositori di musica a programma, sono a ricordarsi Liszt, Hofmann, Scharwenka, Tinel, e l'italiano Busoni. Fra gli autori di composizioni sinfoniche di carattere nazionale brillano Gade, Svendsen, Borodine, Cui, Tschaikowsky e Rimsky-Korsakow. La moderna *Suite* e la *Sinfonia* sono illustrate dalle opere di Jadassohn, Dubois, Pessard, Reinecke, Bruch, Franchetti, ecc.

Passando alla *Ouverture*, il catalogo Breitkopf, per il periodo storico, ne include di Monteverdi, Cavalli, Cesti, Scarlatti, Händel, Bach G. S., Leo e Gluck, mentre prosegue con quelle dei classici, quali Haydn, Winter, Mozart, ecc. sino a Schubert, Cherubini, Rossini, Méhul, Kuhlau, ecc. Il terzo periodo di tale forma sinfonica è quello dei romantici; e qui fra gli altri vediamo figurare i nomi di Spohr Weber, Meyerbeer, Marschner, Mendelssohn, Nicolai, Schumann, Hiller, Boïeldieu, Onslow, Auber, Herold, Adam, Donizetti e Bellini, mentre fra i moderni figurano Wagner, Reinecke, Brüll, d'Albert, Cui, ecc. Ogni rubrica è preceduta da brevi notizie storiche intorno alle origini ed allo sviluppo di ciascuna forma.

Questo catalogo è certamente assai utile ed istruttivo, sia nelle scuole che per tutti quegli studiosi i quali si occupano con criteri razionali della grande arte sinfonica.

Zweites-Heft. — *Musica Sacra.*

L'ordine e la distribuzione seguiti nel precedente catalogo non vennero usati in questa seconda e pur importantissima parte. Qui non classificazione di scuole, ma semplicemente divisione per materia. Il che diminuisce importanza al catalogo Breitkopf di *Musica Sacra.*

Infatti fra l'elenco delle *Passioni* vediamo figurare accanto, quelle perfettamente liturgiche di Orlando di Lasso, assieme alle altre puramente religiose in forma di *Cantata*, che si devono a Schütz, Händel, Bach, Graun, Haydn, Mozart, Beethoven, e perfino Mercadante autore delle barocche *Sette ultime parole di N. S. sulla croce*. Così dalle prime *Messe* in gregoriano con accompagnamento d'organo di Guilmant, Tinel, Gevaert, si passa a quelle dei compositori fiamminghi, di Palestrina, Morales, Vittoria e Fux, per giungere a Leopoldo I, Bach, Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven, Schubert, compositori classici senza dubbio, ma che si scostano affatto dallo stile e dall'indirizzo degli antichi. E questo non basta;

chè la medesima rubrica include ancora le *Messe* di Bellini e Mercadante per giungere alle liturgiche della giovane scuola, quali sono quelle di Habert e Tinel.

Lo stesso dobbiamo dire a proposito dei *Requiem* e degli *Inni* - in cui figura quella ad Apollo, scoperto nel 1893 a Delfo - dei *Salmi*, fra i quali ne son compresi di liturgici e di puramente accademici e dei *Mottetti*. Nelle *Cantate*, come è naturale, regna sovrano Bach, mentre negli *Oratorî* giganteggia Händel, accanto a Mendelssohn a Schumann, Wagner, Raff, Tinel, ecc.

Senza dubbio però è indiscutibile l'importanza e l'utilità anche di questa diligente e ricca seconda parte del catalogo. Ed è a felicitare la casa Breitkopf d'averla pubblicata perchè essa renderà non piccoli servigi agli studiosi cultori dell'arte severa. G. T.

R. MUELLER, Musikalisch-Tehnisches Vokabular. Englisch-Deutsch, Deutsch-Englisch, Italienisch-Englisch-Deutsch (in-8°. Leipzig. C. F. Kahnt).

Non possiamo far di meglio che riportare un brano della prefazione che l'A. fa precedere a questo libro: « Il numero degli scolari Inglesi ed Americani che finiscono i loro studi in Germania, cresce ogni giorno, ed ha spesso bisogno di un buon dizionario tecnico.

Il Vocabolario tecnico che presento al lettore non riesce di alcuna utilità per imparare l'inglese, ma contiene solo la scelta dei termini musicali che sono necessarî nella pratica e nella teoria musicale, ed ha pure una raccolta delle espressioni italiane più usate, tradotte in inglese e in tedesco ». G. B.

FREDERIC HORACE CLARK, Iphigenia Baroness of Styne. A story of the « divine impatience ». An approximate autobiography. 12mo, 460 pp. Private edition etc. Printed for the Pure Music Society. Valparaiso. Ind.

Questa istoria offre un notevole interesse. Prima di tutto essa ci descrive la vita di un artista, in cui l'abbondanza del pensiero filosofico, la tendenza al misticismo era diventata qualche cosa di opprimente. In secondo luogo ci narra come l'arte, sentita con la forza di una religione, coltivata col più sincero e il più elevato entusiasmo, dischiudesse all'artista degli orizzonti pieni di nuove, di affascinanti idealità, dinanzi alle quali essa era costretta a frenare la mente e a disporla alle egoistiche considerazioni delle scuole, alle necessità di una tecnica, di cui molti, che non sono artisti, ma solo maestri, avevano fatto lo scopo. Dal punto di vista della concezione, il libro del Clark è per se stesso un'opera d'arte di ordine assai elevato, ed io confesso di non essermi ancora avvenuto in nulla di simigliante. In quanto all'esecuzione, essa esorbita nello stile,

che è troppo filosofico, e nella parte contemplativa, che è spropo
zionata all'entità dei fatti.

Federico Orazio Clark studiò a Berlino sotto la direzione de
pianista Deppe e sposò una costui allieva, la signorina Anna Steiniger
un'artista intelligente ed entusiasta. Dopo qualche tempo essi anda
rono a stabilirsi in America, dove diedero concerti ed ebbero liet
accoglienze. Risiedettero prima a Boston, poscia a Cambridge.
fine di perfezionare i loro studi, desiderosi di quiete, essi si rit
rarono infine a Maine, dove la signora Steiniger-Clark divideva l
sue ore tra le cure dell'arte e quelle dei suoi bambini. Ora accadd
che la sua salute cominciasse a declinare; la sua mente si indebo
e, in un momento di disperazione, la povera donna si tolse la vit
lasciando il marito affranto pel colpo terribile.

Dopo d'allora l'idea dominante di Mr. Clark è stata quella d
scrivere la storia della signora Steiniger, rivelando i profond
turbamenti cui andò soggetta quest'anima in conseguenza di un
falsa educazione artistica.

La baronessa di Styne scrive in prima persona narrando la stori
della sua vita, descrivendo minuziosamente gli avvenimenti, le in
fluenze, le cause che poterono determinare lo stato della sua edu
cazione e delle sue facoltà di donna e di artista. È la storia sin
golare e pietosa di un' anima tutta fede ed esaltazione, tutt
malcontento e desiderio di verità e di poesia, in lotta col materia
lismo della scuola, con l'egoismo di maestri della specie di Deppe

Nel libro i nomi sono cambiati: Deppe è chiamato Oedipus
Calluc sta per Kullak, e similmente avviene di vari altri notevo
musicisti.

Disegnato con cura speciale è il carattere di Deppe. — L'autobio
grafia riesce molto animata dopo l'incontro della Steiniger coll'ame
ricano Clark. Negli episodi che seguono e che costituiscono la ver
vita di questa istoria, c'è una strana vivacità d'azione e di conten
plazione, c'è un presentimento che turba l'anima più provata all
lotte della vita e più scettica; c'è un'analisi profonda dei più intim
pensieri e delle più ardite e folli complicazioni dei sentimenti.

In mezzo a tutta questa psicologia della vita e dell'arte, le rivela
zioni di quest'ultima sono oggetto di attente, sottili ed appassionat
ricerche, per cui il libro del Clark non cessa un sol moment
dall'essere interessante sotto il triplice aspetto umano, artistico
filosofico.

Come dissi più sopra, l'esecuzione del concetto del Clark non
scevra di difetti. Egli ha scritto un libro veramente bello ed h
onorata la sua moglie diletta; ciò è degno di lode, tanto più ch

essa era un'artista non comune, anzi era dotata di un temperamento eccezionale. Ma siccome egli ha voluto ancora mostrarci tutto il valore di una speciale contemplazione artistica, tutto il significato di un indirizzo di arte quanto mai nobile e sincero, così avremmo voluto che più chiara uscisse dal suo libro questa parte positiva, questa opinione che va derivata, selezionata di framezzo le soggettive e poetiche rappresentazioni. Il Clark ha nozioni sicure su tutta la letteratura pianistica e possiede le più nobili facoltà di estrinsecazione come artista. Ma è cosa differente il dare un'idea chiara ed efficace di questa esecuzione del Clark, la quale è certamente superiore all'ordinaria dei pianisti tecnici.

Io non ho bisogno di ripeterlo: ammiro il libro del Clark perchè è l'opera di un artista entusiasta, di un critico intelligente e di un uomo di cuore. Egli merita quella specie di lettori, che una mente così colta e una così eletta genialità musicale sapranno conquistare.

L. T.

NOTIZIE

—

Istituti musicali.

⁂ **Milano.** — *R. Conservatorio.* Pel p. v. anno scolastico 1896-97 si rendono vacanti in questo R. Conservatorio alcuni posti di alunni ed alunne nelle classi di: *Composizione — Canto — Organo — Strumenti ad Arco — Strumenti d'orchestra a fiato,* così di legno che di metallo (escluso il Pianoforte e l'Arpa).

Coloro che aspirassero ad essere ammessi in una delle suindicate classi, dovranno sostenervi gli esami d'idoneità che si terranno nel Conservatorio suddetto il giorno 10 p. v. ottobre e successivi, occorrendo, alle ore 9 antimeridiane.

Gli aspiranti dovranno essere preparati in modo da subire praticamente l'esame di prova del ramo di studio principale a cui intendono applicarsi e possedere qualche cognizione musicale in ragione della loro età.

Per norma dei giovani e dei loro genitori o rappresentanti, si trascrivono qui sotto gli articoli dei Regolamenti Organico e Scolastico concernenti l'ammissione degli alunni.

Milano, 1 agosto 1896. *Il Presidente:* Lodovico Melzi.

Regolamento. — Art. 75. Le domande d'ammissione per i posti messi ogni anno in concorso, sono indirizzate alla Direzione entro il mese di settembre (*carta da bollo da cent. 50*).

Art. 76. Queste domande devono essere corredate:

1° Dalla fede di nascita da cui risulti avere l'aspirante raggiunta l'età: *a*) di 9 anni compiuti per la composizione e per gli strumenti da corda e da tasto; *b*) di 10 anni per gli istrumenti da fiato; *c*) di 15 anni per gli aspiranti alle classi di canto. I maschi aspiranti alle classi di canto non possono essere ammessi se non dopo operatasi completamente la mutazione della voce.

2° Da una attestazione di buona condotta, rilasciata dal Sindaco del Comune in cui l'aspirante ha domicilio.

3° Da una dichiarazione autentica, comprovante d'avere superato con buon esito l'innesto del vaccino, o d'aver sofferto il vaivolo naturale.

4° Dagli attestati assolutorî dell' intiero corso di una scuola elementare superiore.

NB. (Tutti i documenti dovranno essere in carta da bollo come è prescritto dalla Legge, e quelli provenienti dall'estero dovranno avere il visto del proprio Console e del Ministero degli Esteri).

Statuto Organico. — Art. 18. Per essere ammesso al Conservatorio, l'aspirante deve avere compiuti gli anni 9 e non oltrepassati gli anni 15, ed essere dotato di una costituzione fisica adatta alle esigenze dello studio che intende intraprendere.

In casi straordinari è data facoltà al Consiglio di ammettere aspiranti di età minore o maggiore della stabilita.

Art. 19. All'aprirsi dell'anno scolastico l'aspirante dovrà sostenere un esame da cui risulti la sua idoneità a riuscire nel ramo musicale nel quale intende applicarsi e fornir prova di una sufficiente conoscenza degli elementi letterari.

Art. 20. I posti saranno assegnati a quelli che avranno raggiunto maggior numero di punti nell'esame d'ammissione.

Gli aspiranti saranno ammessi per un tempo che non può durare oltre l'anno scolastico. Dopo un nuovo esame l'aspirante è definitivamente accettato come alunno, o rimandato.

L'alunno accettato paga una tassa di L. 20.

Quando dall'esame d'ammissione risulti una straordinaria attitudine ed una sufficiente coltura musicale, potrà il Consiglio dispensare l'aspirante dal tempo di prova e ammetterlo definitivamente come alunno.

*** **Palermo.** — *R. Conservatorio di Musica.* In quest' ultimo trimestre (periodo di vacanze) si ebbe in questo R. Conservatorio l'istituzione di una terza scuola di Violino, corso principale, con la relativa nomina ad insegnante del Prof. *Antonio Scuderi.*

È stato bandito, inoltre, dal Ministero della P. I., il concorso per titoli al posto di Bibliotecario, con lo stipendio annuo di L. 1300.

Il 1° ottobre p. v. avranno principio gli esami di Licenza, di Riparazione e di Ammissione.

*** È aperto il concorso a quattro posti gratuiti e otto semigratuiti presentemente vacanti nel Convitto di questo R. Conservatorio di musica. Altri posti potranno eventualmente farsi vacanti dopo gli esami di riparazione.

Le condizioni di ammissione al concorso sono le seguenti:

1° Che gli aspiranti abbiano compiuto i dieci anni e non oltrepassati i dodici, di che daranno prova presentando l'atto di nascita legalizzato;

2° Che siano stati vaccinati, ciò che proveranno producendo il relativo certificato;

3° Che siano esenti da qualsiasi infermità incurabile o contagiosa, ed abbiano l'attitudine fisica per suonare l'istrumento musicale al cui studio intendano dedicarsi, ciò che si proverà mediante visita medica da farsi dal sanitario dell'Istituto;

4° Presentare la licenza della 3ª classe elementare, o sostenere un esame equipollente;

Gli aspiranti saranno esaminati da apposita Commissione per le lettere e per la musica;

5° Il candidato che aspiri al posto semigratuito, dovrà nella domanda specificare se intende essere iscritto al corso preparatorio e ciò sempre che rispondano le altre condizioni.

I posti gratuiti non si concedono, giusta l'art. 45 dello Statuto, che ai giovani già ammessi ad uno dei corsi principali.

Fatto l'esperimento, ove l'aspirante risulti meritevole del posto semigratuito, il padre o chi lo rappresenta dovrà firmare un atto con il quale si obbliga a pagare metà della retta, cioè L. 200 in dieci rate mensili anticipate, ed a somministrare all'alunno tutto ciò che sarà necessario, giusta il programma che potrà leggersi presso la segreteria del Conservatorio.

Ove il candidato risulti meritevole del posto gratuito, il padre, o chi per esso, dovrà provvedere a tutto ciò che sarà necessario a norma dell' accennato programma.

Il beneficio, sì del posto gratuito che del semigratuito, è limitato alla durata assegnata al corso principale cui l'alunno è iscritto, e gli alunni a posto gratuito o semigratuito debbono guadagnarsi anno per anno il diritto a conservarlo, ottemperando a quanto è prescritto in proposito dallo Statuto e dal Regolamento degli esami.

La presentazione delle domande e dei relativi documenti potrà farsi a tutto il 20 ottobre al sig. Governatore del R. Conservatorio di musica, dalle ore 10 alle 12 di ogni giorno.

Il giorno 22 detto mese avrà luogo nel locale dell'Istituto la visita medica. Nel medesimo giorno i concorrenti saranno avvisati del giorno nel quale avrà luogo l'esperimento di concorso.

Palermo, 20 settembre 1896.

Il Governatore: L. Fucile.

*** **Parma.** — *R. Conservatorio di musica.* Alla metà di ottobre si tengono gli esami di riparazione e di ammissione alle classi di *canto, organo, arpa, violino, viola, violoncello, contrabasso, flauto, clarinetto, oboé, fagotto* e *tromba.* — È aperto il concorso a cinque posti gratuiti nel Convitto. Le lezioni cominciano il 26 ottobre.

*** **Bologna.** — *Liceo Musicale.* La riapertura delle scuole in questo Liceo Musicale, a senso dell'art. 34 del relativo Regolamento, avrà luogo il giorno 15 del prossimo mese di ottobre. Coloro pertanto i quali aspirano ad esservi ammessi dovranno presentare alla Direzione del Liceo medesimo un'istanza in carta da bollo da cent. 60 non più tardi del giorno 14 del predetto mese, corredata dai seguenti documenti:

1. Fede di nascita rilasciata dall'Ufficio di Stato Civile;
2. Attestato di moralità di data recente;
3. Attestato medico di sana costituzione fisica, la quale deve rispondere alle esigenze della scuola a cui l'alunno desidera di essere ammesso;

4. Certificato di avere compiuto il corso superiore degli studi elementari, se l'età del petente sorpassa gli anni 12, ed il corso inferiore pei fanciulli di anni 10 e per tutti coloro che intendono frequentare la scuola di Canto Corale.

Le condizioni dell'età per l'ammissione al primo anno di studio sono le seguenti:

Scuola di Armonia teorico-pratica. Avere un'età non superiore agli anni 16, essere istruito nel suono del Pianoforte e nella lettura di tutte le chiavi.

Scuola di Canto. Avere un'età non maggiore di anni 20, voce di bella qualità e già pienamente sviluppata, sentimento dell'intonazione e del ritmo, conoscenza degli elementi e franchezza nella lettura e nella divisione.

Scuola di Canto Corale. Avere un'età non inferiore ai 16 anni, nè superiore ai 25 e dar prova di possedere voce sufficiente ed attitudine all'intonazione.

Scuola di Pianoforte. Avere un'età non maggiore di anni 12.

Scuola di Arpa. Avere un'età non maggiore di anni 12.

Scuola di Violino e Viola. Avere un'età non maggiore di anni 12 pel Violino e di 15 per la Viola.

Scuola di Violoncello. Avere un'età non maggiore di anni 12.

Scuola di Contrabbasso. Avere un'età non maggiore di anni 16.

Scuola di Flauto ed Ottavino. Avere un'età non maggiore di anni 16.

Scuola di Oboè e Corno Inglese. Avere un'età non maggiore di anni 16.

Scuola di Fagotto. Avere un'età non maggiore di anni 16.

Scuola di Corno. Avere un'età non maggiore di anni 18.

Scuola di Trombone. Avere un'età non maggiore di anni 18.

Tutti gli alunni (eccettuati quelli della scuola di Canto Corale) i quali intendono frequentare le scuole di questo Liceo, sono tenuti ogni anno al pagamento di una tassa d'inscrizione di L. 20 in due eguali rate, la prima alla fine del prossimo novembre e la seconda alla fine di febbraio del venturo anno 1897.

Inoltre i nuovi ammessi dovranno pagare, appena ottenuta l'ammissione, una tassa d'immatricolazione di L. 10.

Le ammissioni sono fatte in via provvisoria e non saranno rese definitive che per quegli alunni, i quali nel primo trimestre dell'anno scolastico abbiano dato prove sufficienti di attitudine allo studio musicale.

Qualora i chiedenti l'ammissione superino il numero dei posti disponibili nelle singole scuole, si darà la preferenza, salvo casi eccezionali, agli aspiranti al 1° anno, fra i quali, occorrendo, si farà luogo al sorteggio.

Si potranno anche, durante il corso dell'anno, ammettere nuovi alunni, quando il numero degli inscritti non raggiunga lo stabilito.

Dovranno gli studenti esser provvisti dei metodi che verranno loro indicati dai rispettivi Professori, e quelli che si dedicano agl'istrumenti da fiato non potranno essere ammessi, se l'Insegnante non approvi l'istrumento, di cui l'allievo intende servirsi.

Con altro avviso da pubblicarsi quanto prima verranno indicati i giorni prescritti per gli esami di ammissione, i quali saranno fatti secondo le norme stabilite dai programmi dei corsi di studio ostensibili nella Segreteria del suddetto Liceo.

Col giorno 9 novembre avranno principio le lezioni di lingua e letteratura

italiana, di storia e di geografia, alle quali hanno obbligo di assistere gli alunni delle scuole di Canto, di Armonia, Contrappunto e Composizione.

Li 22 settembre 1896.

Il Direttore: G. Martucci.

*** **Pesaro.** — *Liceo Musicale Rossini.* Anno scolastico 1896-97.

Da oggi a tutto il 15 ottobre sono aperte le iscrizioni per l'anno scolastico 1896-97 ai corsi principali di:

Composizione — Canto (per uomini e donne) — Pianoforte — Organo — Arpa Violino — Viola — Violoncello — Contrabasso — Flauto e congeneri — Oboé e congeneri — Clarinetto e congeneri — Fagotto e congeneri — Corno — Cornetta, tromba, trombone e congeneri — Istrumentazione per Banda.

Oltre i suddetti corsi principali di studio l'insegnamento comprende i seguenti corsi complementari: nozioni elementari con dettato ritmico e solfeggio parlato, canto corale, canto, pianoforte, armonia teorico-pratica, organo, violino, violoncello, esercitazioni di quartetto, grammatica ed elementi di lingua italiana, nozioni di storia e geografia, letteratura poetica e drammatica, elementi di lingua e prosodia latina, arte scenica e declamazione, lingua francese, storia musicale ed estetica.

Gli istrumenti a fiato dovranno essere tagliati al diapason (870 v) adottato nel Liceo.

Per essere ammessi alle scuole del Liceo occorre che sia presentata domanda al Presidente, nella quale il candidato dovrà dichiarare a quale corso principale aspiri ad iscriversi.

La domanda dovrà essere scritta in carta da bollo da cent. 60 e corredata dai seguenti documenti parimenti redatti in carta da bollo da 60 cent. e muniti delle debite autenticazioni (1).

a) Fede di nascita.

b) Attestato di rivaccinazione (2).

c) Attestato medico di buona costituzione fisica.

d) Attestato di buona condotta rilasciato dalla Autorità municipale del luogo d'origine o dell'ultimo domicilio del candidato.

e) Attestato d'aver compiuto con buon risultato l'intero corso elementare. In mancanza di questo documento il candidato sarà sottoposto ad esame per verificare se abbia l'idoneità richiesta per esser ammesso al Liceo.

L'ammissione è determinata da un esame felicemente superato, ed è temporanea pel primo anno. Essa diviene definitiva dopo l'esame di conferma, il quale vale come esame di promozione.

---

(1) La firma dell'Ufficiale di Stato Civile al certificato di nascita, deve essere autenticata dal Presidente del Tribunale; le firme del medico ai certificati di rivaccinazione e di sana costituzione fisica devono essere autenticate dal Sindaco e la firma di questo dal Prefetto; la firma del Sindaco al certificato di buona condotta deve essere autenticata dal Prefetto.

(2) In base alla prescrizione dell'Art. 16 del Regolamento approvato con decreto ministeriale del 29 marzo 1892 non possono essere ammessi gli aspiranti che avendo oltrepassato l'11° anno di età non presentino un certificato autentico dell'Autorità comunale di avere subìto una vaccinazione in data non anteriore all'ottavo anno di età.

L'età minima per l'ammissione al Liceo è determinata a nove anni compiuti.

L'età massima è stabilita come segue: composizione 15 anni, canto (donne) 20 anni, canto (uomini) 21, pianoforte 12 anni, organo 12 anni, arpa 12 anni, violino e viola 12 anni, violoncello 15 anni, contrabasso 16 anni, strumenti a legno 15 anni, corno 16 anni, cornetta, tromba, trombone ecc., 18 anni.

Sulla proposta del Direttore, il Consiglio d'amministrazione, *in casi eccezionali*, potrà modificare i termini dell'età di ammissione.

Il termine utile per la presentazione delle domande scade il 15 ottobre.

Il 5 novembre alle ore 9 si aprirà il Liceo e comincieranno le lezioni; il giorno stesso si darà principio agli esami di ammissione avanti una Commissione secondo il numero d'ordine col quale ciascun aspirante sarà stato iscritto.

L'istruzione è data gratuitamente.

Il Liceo concede delle borse di studio alle quali possono concorrere tanto gli alunni di composizione e di canto quanto quelli strumentisti che abbiano dato prova di un merito *eccezionale* e che trovandosi almeno da un anno iscritti regolarmente al Liceo, abbiano felicemente superati gli esami.

Tutti gli alunni dovranno uniformarsi alle discipline del Liceo, e particolarmente alle disposizioni dello Statuto organico e Regolamento generale del medesimo.

Pesaro, 1 settembre 1896.

In forza del R. Decreto 30 maggio 1895, sono ammessi agli esami di *Licenza* e di *Magistero* anche studenti estranei al Liceo sotto l'osservanza delle disposizioni contenute nello speciale regolamento.

Gli aspiranti devono presentare regolare domanda alla Presidenza entro il mese di maggio.

Il Direttore: Pietro Mascagni.

Il Presidente: Augusto Guidi-Carnevali.

*** **Firenze.** — *R. Istituto Musicale.* Il trimestre già scaduto, comprendendo le ferie estive in questo Istituto Musicale, non dà argomento a nessuna notizia. Soltanto che il Prof. Egisto Dini, nominato testè per concorso alla cattedra di Violoncello, ha, spontaneamente, rinunziato prima di assumere l'ufficio.

*** *Avviso di concorso al posto di Professore di Pianoforte complementare.* — È aperto il concorso ad un posto di Professore di Pianoforte complementare, con l'obbligo di sei lezioni, di due ore ciascuna, per settimana, e con l'annuo stipendio di L. 1,200.

Il concorso sarà per titoli e prove. — La Commissione incaricata dell'esame di tale concorso sarà eletta dal Ministro della Istruzione Pubblica ed esigerà dai candidati le prove seguenti:

A scelta del concorrente:

1° Esecuzione di una *Fuga* del *Clavecin* di S. Bach;

2° Uno *Studio* comprovante sicurezza di meccanismo.

A scelta della Commissione:

3° Lettura e interpretazione a prima vista di un pezzo di mediocre difficoltà;

4° Armonizzazione di un Partimento per pianoforte od organo;

5° Esposizione verbale del metodo d'insegnamento.

Per essere ammessi al concorso occorre presentare al Ministero dell'Istruzione Pubblica, non più tardi del 15 ottobre 1896, regolare domanda in carta da bollo

da L. 1, corredata dalla fede di nascita, di penalità, di buona condotta e di sana costituzione fisica, debitamente legalizzate, non che di tutti quei documenti che possono dimostrare le qualità didattiche ed artistiche del candidato.

NB. Le fedi di penalità, di buona condotta e di sana costituzione devono essere in carta da bollo da cent. 60 e di data recente.

Roma, 11 settembre 1896. *Il Ministro:* E. Gianturco.

*** **Napoli.** — *R. Conservatorio.* Niccolò Van Westerhout è stato nominato professore d'armonia.

*** **Au Conservatoire de Paris.** — La distribution des prix qui a eu lieu le 5 août dernier au Conservatoire de Paris était pour le nouveau chef de la maison M. Ch. Dubois, la première occasion de paraître officiellement devant le public. Dans son discours d'ouverture, le ministre de l'instruction publique, M. Rambaud, n'a pas manqué de lui adresser des éloges unanimement ratifiés par l'auditoire; le panégyrique — un peu exagéré au point de vue musical — qu'il a fait ensuite d'Ambroise Thomas, n'avait rien de gênant pour l'auteur de *Xavière*. Par la dignité de sa vie, par son autorité de professeur, par son grand talent maintefois éprouvé et aussi par la sagesse de ses opinions esthétiques, M. Dubois, le successeur de Gounod à l'institut, méritait à tous égards de remplacer l'auteur — hélas! populaire — de *Mignon*. Il lui est supérieur, à notre avis, par le savoire, et, comme compositeur, par la qualité du don mélodique. En outre, M. Dubois est resté, malgré les variations du goût et les entraînements de la mode, un musicien « français »; on ne peut lui reprocher aucune imitation maladroite et bruyante de l'art allemand; il a bu, comme tous ceux qui écrivent pour le théâtre, à la coupe wagnérienne, mais discrètement, sans aller jusqu'à l'ivresse; l'État ne pouvait donc faire un meilleur choix en le plaçant à la tête d'une grande école qui, tout en s'affranchissant de doctrines surannées, doit évidemment *conserver* un caractère national.

Quant aux lauréats qui se sont fait entendre au cours de cette cérémonie, je me bornerais à reproduire ici des noms et des titres, si je n'avais à présenter quelques observations d'un intérêt général. Les instrumentistes m'ont paru s'approcher de la perfection beaucoup plus que les chanteurs et les comédiens; chez ces derniers, j'ai constaté quelques fâcheux procédés qui méritent d'être signalés parce qu'ils sont communs à un certain nombre d'artistes ayant déjà fourni une longue carrière, et non des moins réputés.

Commençons par M. Prince, 1er prix de comédie. Le jeune artiste, pensant avec raison que dans chaque phrase, comme dans chaque vers, il y a un mot de *valeur*, qui doit être souligné et mis en lumière, use du moyen suivant. Toutes les fois qu'il rencontre une expression particulièrement comique, originale, capable de frapper et d'amuser l'auditoire, il la fait précéder d'un silence. Pour donner un exemple, il ponctue ainsi cette phrase du *médecin malgré lui: « Aristote dit cela dans son chapitre..... des chapeaux »*, c'est-à-dire qu'après le mot *« chapitre »*, il fait une pause assez longue, trop longue même; puis, quand l'attention du public a été suffisamment éveillée, il lâche le trait final: *« des chapeaux »*. Employé exceptionnellement, ce procédé peut produire un heureux résultat; mais il a de graves inconvénients: d'abord, il détruit le rythme des phrases et leur

cohésion logique; en outre, lorsque l'artiste a cédé à la tentation d'en user, il en abuse bientôt au risque de désorganiser toute sa diction, de la morceler à tout propos et de la rendre intolérable.

Je puis faire une observation analogue sur M^lle^ Guirandon, 1^er^ prix d'opéra comique, qui, avec une voix d'ailleurs très pure et très souple, à chanté la scène de S^t^ Sulpice dans la *Manon* de Massenet. Elle aussi, a abusé d'un procédé qui, employé avec une grande discrétion, pourrait être bon, mais dont un chanteur ayant du style ne saurait trop se méfier: il consiste à mettre dans la voix des sanglots, des hoquets qui semblent rompre par un sursaut d'émotion la belle sérénité des sons tenus; il consiste aussi à faire de fausses-attaques, tout cela sous prétexte de donner de l'accent du pathétique et de la vérité au débit. Employé à satiété, comme nous avons eu le regret de le constater chez M^lle^ Guirandon, ce défaut, est peut-être plus grave encore dans le chant, où tout compte et a une valeur précise, que dans la diction où la phrase a des lignes plus flottantes. Il nous a rappelé la manie de certains comédiens (je pourrais citer ici des sociétaires du Théâtre français) qui au milieu d'un vers de Racine ou de Corneille intercalent un cri, un gémissement, une exclamation, une sorte de grognement tragique, sans s'apercevoir que ce grognement a la valeur d'une syllabe, et fait par conséquent un vers faux. On ne saurait trop mettre en garde les artistes contre de telles pratiques, parce qu'elles dégénèrent tous de suite en manie. Telle est la tentation qu'éprouve l'écrivain de souligner certains mots, d'employer des parenthèses pour traduire certaines nuances de la pensée, ou de mettre à la fin des phrases, des points suspensifs. Il faut s'interdire ces moyens douteux parce qu'on arriva rapidement à les employer partout; ils tirannisent la diction et finissent par la déformer.

Aux instrumentistes, nous n'avons que des éloges à adresser. Le morceau de concours pour le piano était le *Carnaval* de Schumann. On a critiqué non sans raison le choix d'un tel champ de bataille pour les virtuoses; cette composition de Schumann est formée, comme on sait, d'une série de pièces assez courtes, dont le sens n'est pas toujours très clair: il a fallu les réunir en un seul bloc, après diverses coupures et en faire une sorte de rapsodie mutilée. En outre, c'est une idée fâcheuse de livrer les pièces infinement délicates d'un Schumann à la virtuosité de jeunes pianistes dont le sens artistique n'est pas encore formé et qui sont surtout préoccupés de montrer l'agilité de leurs doigts, semblables, selon le mot de Lenz, à ces grands écuyers de cirque qui montent les chevaux les plus fougueux avec ou sans selle. Cette réserve faite, il faut reconnaître que la jeune pianiste, sortie de la classe de M. Diemer, a montré des qualités techniques de premier ordre. Tout au plus, pourrait-on lui reprocher d'avoir manqué de calme dans cette page d'un sentiment si poétique:

Après ces quatres premières mesures, l'exécutante a pressé tout à coup le mouvement (était-ce sous prétexte d'expression?), et brouillé en le compliquant le caractère de cette pure inspiration mélodique. — M. Hansen, 1^er^ prix de

clarinette, a joué avec une correction parfaite le concerto de Weber. Enfin les honneurs de la séance ont été pour le 1er prix de violon, M. Pierre Sechiari. Le jeune élève (18 ans) de Besthelier s'est fait chaleureusement applaudir par des qualités à la fois simples et rares: la pureté et la justesse des sons, la sobriété des nuances, le respect de l'œuvre interprétée (*Concerto* de Viotti), la parfaite correction du style. Les critiques les plus autorisés de la presse parisienne ont loué dans son jeu un sentiment artistique très supérieur à celui des autres concurrents, et nous nous associons pleinement à cet éloge. Puisse M. Sechiari persévérer dans la voie où il est engagé! puisse-t-il continuer à proscrire impetoyablement les moyens d'expression équivoques, et n'employer son merveilleux mécanisme qu'à traduire fidèlement, avec âme, et avec simplicité la pensée des grands maîtres! Comme le public d'élite qui l'a acclamé au conservatoire, nous sommes heureux de saluer en lui un violoniste de grand avenir.

JULES COMBARIEU.

*** Dal resoconto dell'ultimo anno scolastico del Conservatorio di Monaco risulta che l'istituto ebbe nel 1895-96 311 allievi, e cioè 228 bavaresi, 41 tedeschi di altre regioni, 13 americani, 8 austriaci, 7 russi, 5 svizzeri, 2 italiani, 1 greco, 1 belga, 1 olandese, 1 inglese, 1 serbo, 1 africano e 1 australiano.

*** La direzione del Conservatorio di Wiesbaden ci manda il resoconto scolastico degli ultimi due anni di esercizio 1894-95 e 1895-96. Questo fiorente Istituto, fondato nel 1872 dal sig. W. Freudenberg ed ora egregiamente diretto dal signor Albert Fuchs, ha avuto in questi ultimi due anni 477 allievi, dei quali 152 scolari, 325 scolare; di questi 149 stranieri. La classe più frequentata fu quella del pianoforte, che ebbe 268 allievi, poi quella del violino, che ne ebbe 70.

Precede la relazione una importante dissertazione sul metodo del canto italiano.

*** Al Conservatorio di Pietroburgo il sig. Yourd Arnold, decano dei musicografi russi, ha iniziato un corso di « fisiologia del canto ».

Opere nuove e Concerti.

*** Al teatro di Mannheim è stata rappresentata l'opera *Le Corregidor* di H. Wolf.

*** A Dusseldorf fu eseguito un poema sinfonico, *Don Giovanni*, di Riccardo Strauss, su versi di Nicola Lindau.

*** Al teatro Esbekich al Cairo andò in scena l'opera *Fedor* di Enrico Curti.

*** Al teatro di Sion, Svizzera, si è data la prima rappresentazione di un'opera in 2 atti, musica di Ch. Hœnny.

*** I poemi omerici in musica diventano di moda: e così dopo le famose cantate di Max Bruch, il signor Bungert ha scritto e musicato un' *Odissea* da eseguirsi in quattro sere, e di cui si è rappresentata a Dresda la terza parte intitolata: *Il Ritorno di Ulisse*. La quale essendo stata accolta favorevolmente, l'autore ora sta lavorando attorno ad una Iliade in due parti intitolate: *Achille* e *Clitennestra*.

*** La seguente non è un'opera nuova, bensì una assai poco conosciuta, ed è una cantata per soli e cori di G. S. Bach, intitolata *Coffea cantata*, che fu fatta eseguire recentemente dal professore di canto Stockhausen nella sua scuola di Francoforte sul Meno. Questa cantata è una graziosa e vivace satira sull'abuso che allora si faceva del caffè.

Concorsi.

*** *Concerti Orchestrali Rossomandi.* — III anno. — L' « Orchestra Napoletana », organizzata e diretta dal maestro Florestano Rossomandi, per propagare la musica sinfonica, bandisce due concorsi, a vantaggio dei giovani compositori italiani che coltivino tale genere di musica.

1° Concorso. — *Composizione per orchestra, di un tempo solo* (Ouverture — Preludio Sinfonico, Notturno, ecc.).

I lavori prescelti saranno eseguiti in un concerto di quest'anno (1897), fra altri di autori della moderna scuola italiana ai quali il concerto sarà esclusivamente dedicato.

Oltre l'esecuzione pubblica del pezzo, ogni vincitore avrà una Menzione onorevole, firmata da tutti i componenti la Commissione.

2° Concorso. — *Sinfonia in forma classica.*

La migliore prescelta sarà eseguita al primo concerto della stagione 1897-98.

Al vincitore sarà donata una Medaglia d'oro.

La Commissione esaminatrice sarà così composta:

Presidente - Pietro Platania, dirett. del R. Conserv. di musica in Napoli
Paolo Serrao, profess. di composizione » » »
Nicola D'Arienzo, idem. » » »
Camillo De Nardis, profess. di armonia » » »
Costantino Palumbo » » »
Luigi Sangermano » » »
Florestano Rossomandi, prof. di pianoforte » » »
Segretario - Rocco Pagliara, bibliotecario » » »

Avvertenze — I lavori per il 1° concorso debbono presentarsi non più tardi del 15 febbraio 1897; quelli per il 2° concorso non più tardi del 15 settembre 1897. Essi dovranno essere indirizzati, affrancati, al segretario della Commissione: prof. Rocco Pagliara, bibliotecario del R. Conservatorio di musica in Napoli.

I lavori debbono essere inediti e mai precedentemente eseguiti.

Gli autori debbono serbare l'incognito, scrivendo il proprio nome e cognome in una busta suggellata a secco, sulla quale sarà scritto un motto corrispondente a quello segnato sulla composizione.

Si avvertono i concorrenti che, nella partitura, si richiede anche la riduzione per pianoforte.

La partitura originale dei pezzi premiati resta alla Biblioteca del Conservatorio di musica in Napoli, ed i pezzi premiati possono essere sempre eseguiti, senza alcun compenso ad autore o editore, dall' Orchestra diretta dal maestro Rossomandi.

Tutti gli altri diritti restano salvi a vantaggio dei rispettivi autori.

*** *Congregazione di Carità di Bergamo.* — Avviso di Concorso. — Dichiarasi aperto il concorso al posto di Direttore della Pia Scuola di musica e Maestro di cappella della Basilica di S^a Maria Maggiore di questa città.

L'onorario è di annue L. 3500.

I signori aspiranti sono invitati a presentare al Protocollo di questa Congregazione, entro il mese di settembre p. v., le rispettive domande in carta legale da cent. 50, corredate dall'atto di nascita colla indicazione dell'attuale domicilio, e da certificati e documenti da cui risultino gli studi percorsi, i gradi accademici conseguiti, gli insegnamenti dati o diretti in altri Istituti musicali ed i titoli speciali per stabilire il merito dei signori concorrenti.

Gli obblighi inerenti al posto sono specificati in apposito Capitolato, ostensibile presso la segreteria; il Capitolato sarà, a richiesta, trasmesso al domicilio dei signori aspiranti.

Bergamo, dalla Congregazione di Carità, 14 agosto 1896.

Il Presidente: G. Morali

Il Segretario: Avv. Colombo Patirani.

*** *Concorso Internazionale* a premio di franchi mille (in oro).

Art. I. — È aperto un Concorso internazionale, a premio di franchi mille (in oro) per la migliore monografia scientifica, manoscritta od a stampa, dal titolo *Musicometro.*

Vale a dire: dato l'internazionale sistema musicale vigente, poichè la *melodia* è la forma della Musica così come il *verso* lo è della Poesia, dimostrare scientificamente:

a) se, nella Storia dell'arte musicale, esiste una legge metrica, d'ordine psicologico, la quale il *suono* traduce in *melodia*, come, verbigrazia, esiste nella Storia dell'arte poetica una legge metrica, d'ordine psicologico, che la *sillaba* od il *piede poetico* elabora in *verso;*

b) eventualmente ed affermativamente: qual'è questa legge.

Art. II. — Il Concorso si chiude irrevocabilmente il trentuno dicembre del 1897.

Art. III. — Chiunque può pigliar parte al superiore Concorso. — L'anonimo, lo pseudonimo o le semplici iniziali dei concorrenti sono tutti vietati. — Chi ne usa, perde il diritto al Concorso.

Art. IV. — Le monografie, di che sopra, debbono essere tutte scritte in italiano od in francese. — Sono ammesse, però, anche quelle altre, che fossero scritte o stampate in inglese od in tedesco. — In ogni caso, se scritte, la loro calligrafia dev'essere nitidissima, e, se stampate, l'edizione dev'essere la più corretta. — La proprietà letteraria delle predette monografie sarà integralmente rispettata e conservata.

Art. V. — Le monografie dovranno essere spedite affrancate e per posta raccomandata, con ricevuta di ritorno e spese postali di rinvio, alla Direzione del giornale *d'Artagnan*, di Roma.

Art. VI. — Saranno assolutamente annullate quelle monografie, le quali, direttamente od indirettamente, in tutto od in parte, provengano, s'inspirino, convergano, derivino od illustrino od altro il *Musicometro* del sottoscritto S. Ursini-Scuderi.

Roma, luglio del '96. *Firmato:* S. Ursini-Scuderi.

*** A Bilbao (Biscaglia) nei giorni 29, 30 e 31 di agosto ebbero luogo grandiose feste musicali con concorsi di Bande e Società corali di Francia e Spagna. Facevano parte del giurì nomi chiarissimi di musicisti spagnuoli e francesi, quali: Monasterio, Pedrell, Breton, Planké, Guilmant, d'Indy, Bordes. Dall'Italia venne invitato il maestro Tebaldini, il quale nell'ultimo giorno — dedicato ad un congresso di musica sacra — tenne un importante discorso intorno alla necessità della restaurazione. Assistevano al congresso, in forma ufficiale, l'arcivescovo di Madrid ed il vescovo di Vittoria; il governatore e l'intiera municipalità (Ayuntamiento) di Bilbao.

*** La *Scuola di musica religiosa di S. Gervais* in Parigi, in due nuovi concorsi indetti a mezzo del periodico *La Tribune de St Gervais*, assegnava un primo premio (ad unanimità) ad una *Marche grave* per organo, ed un premio unico ad alcuni *Versetti* in istile antico pure per organo inviati dal maestro Giovanni Tebaldini.

*** Arturo Franci ha riportato il premio di L. 1000 per il miglior libretto nel concorso Steiner di Vienna.

*** *Société des compositeurs de musique de Paris.* — Résultat des concours pour l'année 1895.

Les jurys de la Société des compositeurs de musique ont porté comme il suit leur jugement sur les concours ouverts par elle pendant l'année 1895:

1° Une *Sonate* pour piano et violon. — Prix de 400 francs, offert par la Société. — Décerné à M. Jules Wiernsberger; 2° prix de 200 francs, décerné à M. Aymé Kunc.

2° Une *Œuvre Symphonique* développée, pour piano et orchestre. — Prix unique de 500 francs (fondation Pleyel-Wolff). — Décerné à M. Henri Lutz.

3° Un *Quatuor Vocal* pour soprano, contralto, ténor et basse, avec harpe. — Prix unique de 200 francs, reliquat du prix Ernest Lamy. — Le prix n'a pu être décerné.

Programme des concours pour l'année 1896:

La Société des compositeurs de musique met au concours pour l'année 1896:

1° Un *Quatuor* à cordes. — Prix unique de 500 francs. (Allocation de M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts).

2° Une *Sonate* pour piano et violoncelle. — Prix unique de 500 francs. (Fondation Pleyel-Wolff).

3° Un *Motet* pour voix seule ou plusieurs voix, avec accompagnement d'orgue. — Prix unique de 200 francs. (Reliquat du prix Ernest Lamy, non décerné).

4° Un *Sextuor* en trois petites parties pour instruments à vent. — Prix unique de 300 francs, offert par la Société. — Le choix des instruments est laissé à la volonté des concurrents. — Une réduction au piano devra accompagner le manuscrit.

On devra adresser les manuscrits avant le 31 décembre 1896, à M. Weckerlin, archiviste, au siège de la Société, 22, rue Rochechouart, Maison Pleyel Wolff et Cie.

Pour le règlement et tous renseignements, s'adresser à M. D. Balleyguier, Secrétaire général, 9, impasse du Maine.

Règlement des concours. — Les compositeurs français sont seuls admis à concourir.

Nul ne peut accepter les fonctions de juré s'il a pris part au concours.

Tout juré, parent ou professeur d'un concurrent, devra se récuser.

Des Mentions honorables peuvent être accordées; mais le jury ne prendra connaissance du nom des auteurs qui auront obtenu des mentions, qu'avec leur assentiment.

Ne seront reçues aux concours que les compositions non exécutées et inédites.

Les manuscrits devront être très lisibles, et porter une épigraphe reproduite sur un pli cacheté renfermant les noms et l'adresse de l'auteur.

Les manuscrits restent la propriété des auteurs. On est tenu de les faire retirer dans le courant de l'année qui suit le jugement du concours. Passé ce délai, la Société n'en sera plus responsable. — *La Société ne se charge pas au renvoi des manuscrits à leurs auteurs.*

Avis essentiel. — Il est bien entendu que les lauréats n'auront droit aux primes affectées à chacun des prix, qu'à la condition de prendre l'engagement par écrit de mentionner, sur l'édition de leur œuvre, la récompense dont ils ont été l'objet.

Nota. — Les compositeurs déjà couronnés trois fois par la Société ne pourront plus prendre part à aucun de ses concours.

⁂ Il *Grand prix de Rome* è stato aggiudicato nell'ordine seguente: Il primo grande premio è stato attribuito al signor Mouquet, allievo del signor Th. Dubois; il primo secondo gran premio al signor D'Ivry, allievo del signor Th. Dubois; il secondo secondo gran premio al signor Halphen, allievo del signor Massenet.

Wagneriana.

⁂ Il museo Riccardo Wagner a Eisenach è completamente collocato nella vecchia villa del poeta Fritz Reuter, ora di proprietà del municipio. La sola biblioteca occupa tutto il primo piano: al pianterreno si trovano gli altri oggetti della grande collezione raccolta, com'è noto, da Oesterlein, di Vienna. Il museo è aperto al pubblico.

⁂ Si annuncia da Bayreuth che le rappresentazioni cicliche dell'*Anello del Nibelungo* verranno ripetute l'anno venturo, insieme ad una ripresa del *Parsifal.*

Varie.

⁂ All'Università di Vienna sono stati istituiti due corsi sul canto gregoriano, uno sui metodi nuovi per lo studio dell'armonia, e un corso d'armonia. Quest'ultimo sarà fatto dal prof. Bruckner.

⁂ Ambroise Thomas ha legato al Conservatorio di musica i suoi spartiti d'orchestra. In seguito a questa disposizione, la signora Ambroise Thomas ha rimesso al sig. Weckerlin, bibliotecario del Conservatorio, le seguenti opere: *Le Guerillero, Le Songe d'une nuit d'été, La Tonelli, Le Caïd* (meno l'*ouverture*), *La Cour de Célimene, Psyché* (in due versioni), *Le Carnaval de Venise, Le Roman d'Elvire, Mignon, Hamlet, Françoise de Rimini* e il ballo *La Tempête.*

*** Nella piazza maggiore di Pirano si è inaugurato in modo solenne il monumento a Giuseppe Tartini, opera pregevolissima dello scultore Antonio Dal Zotto.

*** Un decreto del ministro della Giustizia d'Austria ordina la formazione di Commissioni permanenti di periti a Vienna, a Praga e a Lemberg, per fornire ai Tribunali relazioni su tutte le questioni inerenti all'arte musicale che potrebbero insorgere durante i processi concernenti i diritti d'autore.

*** Il congresso medico di Prussia in un suo deliberato proibisce l'esercizio del canto nelle scuole di fanciulli al di sotto di 7 anni « avendo appurato che questo esercizio nuoce alla salute ed allo sviluppo della voce ».

*** Nella città di Arras (Francia) si è inaugurato un monumento ad Adamo de la Halle, il famoso trovatore del sec. XIII i cui poemetti scenici, fra cui *Le Jeu d'Adam* e *Le Jeu de Robin et de Marion* sono considerati come i primi modelli di opera comica.

*** Finalmente, dietro le accurate ricerche del padre Bielawski, attuale curato della chiesa di Zelazowa Wola, sarebbe accertata la data della nascita di F. Chopin, sulla quale erano in disaccordo i biografi, e che ora verrebbe fissata al 22 febbraio 1810.

*** L'esposizione del centenario di Francesco Schubert promette d'essere assai interessante. Finora il comitato s'è assicurata la mostra di più che seicento oggetti riferentisi all'illustre maestro, molti dei quali sono opere d'arte di molto valore, fra cui numerosi quadri ispirati da melodie del maestro.

*** All'ultima rappresentazione del *Rienzi* avvenuta in questi ultimi mesi all'*Opera reale* di Dresda, venne introdotto nell'orchestra un nuovo strumento per sostituire il corno in metallo nell'*ouverture* e nella scena dell'appello al combattimento. Questo istrumento chiamato *corno di guerra* dal suo inventore, il fabbricante C. W. Moritz di Berlino, ha la lunghezza di 125 centim. e non è altro che un corno d'antilope opportunamente forato, con l'imboccatura in metallo come quella delle trombe. La sua scala naturale dà cinque note in *do magg.*: do, sol, do, mi, sol, e sembra che il suo sia un suono più bello e penetrante di quello del corno in metallo.

*** Il 29 luglio venne inaugurata a Parigi una esposizione del teatro e della musica, durata pochi giorni.

*** Il sig. Alfredo Steltzner di Dresda costrusse due nuovi strumenti a corda destinati a servire d'intermediari tra la viola ed il violoncello, e di cui l'uno si chiama *violotta* perchè più prossima alla viola; l'altro *cellone* perchè più vicino al violoncello. Il compositore ha offerto due premi di 500 marchi l'uno ai compositori di un quartetto per violino, viola, violotta e violoncello e di un sestetto per due violini, viola, violotta, violoncello e cellone. Invenzioni non nuove e destinate certo a cadere come le antiche analoghe.

*** Presso la signora Mayerhofer, a Vienna, si trovarono tre *lieder* di Schubert affatto sconosciuti.

Necrologie.

*** Sui primi del passato agosto venne a mancare nella sua villa presso Genova il famoso editore di musica Giuseppe Alfredo Novello, nella grave età di 86 anni. Sono molto note le sue ottime edizioni popolari dei classici e le numerose ed importanti pubblicazioni teoriche che uscirono dalla sua casa. Intraprese anche la pubblicazione di periodici musicali assai reputati e cioè nel 1836 quella del *The musical World*, e poi nel 1844 del *Musical Times*, che vive tuttora di vita rigogliosa. Fin dal 1857 si era ritirato dal commercio, seguendo però sempre con interesse il progredire della Casa editrice che di lui conservò il nome e l'indirizzo.

*** A Gmünden (Salisburgo) è morto il chiaro compositore di musica sacra ed organista, Giovanni Evangelista Habert. Anni addietro ebbero molta eco nel mondo musicale le polemiche da lui sostenute contro l'indirizzo artistico troppo restrittivo dato ai *Cæcilienverein* in Germania; e più specialmente si ricordano ancora a questo proposito i dibattiti ch'egli ebbe con il dott. Habert di Ratisbona. Forse le idee del compianto maestro, a distanza di parecchi anni, sono destinate a risorgere. Ne vediamo qua e là virili accenni.

L'Habert fu compositore fecondo e geniale. Le di lui opere si trovano pubblicate quasi tutte presso l'editore Breitkopf di Lipsia. Due anni addietro egli stesso curò la ristampa di molte fra le più belle composizioni del Fux.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Domenica Letteraria (Milano).

16 agosto. — Soffredini, *Wagner e l'influenza francese.*

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 25, 27, 29. — A. Pierrottet, *Camillo Sivori* (cont. e fine).

N. 27, 28. — G. Roberti, *Don Giovanni.*

N. 28, 29, 30, 31. — G. Sommi Picenardi, *Claudio Monteverdi a Cremona.*

N. 32. — A. Untersteiner, *Eusebio e Clara (*Schumann). — P. Molmenti, *Di alcuni giudizi intorno alla musica.* — O. Chilesotti, « *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* » di Francesco Caccini.

N. 33. — C. Bellaigue, *G. B. Pergolesi (*versione italiana di un articolo pubblicato nella « *Revue des deux Mondes* ». — O. Chilesotti, « *La liberazione di Ruggiero* ecc. ».

N. 34. — C. Bellaigue, *G. B. Pergolesi.* — G. Tebaldini, *Giuseppe Tartini.* — O. Chilesotti, « *La liberazione* ecc. ».

N. 35, 36. — V. Valeriani, *Il padre Martini.*

N. 37. — C. Bellaigue, *G. B. Pergolesi.* — V. Valeriani, *Il padre Martini.* — G. Dacci, *Monografia sull'intervallo di quarta.*

N. 38. — C. Bellaigue, *G. B. Pergolesi.* — G. Tebaldini, *Le feste di Bilbao.*

N. 39, 40. — P. Molmenti, *Il teatro a Roma.*

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 5. — C. Lozzi, *Gioachino Rossini* (autografi e documenti inediti). — G. E. Sturani, *I dilettanti della critica.*

N. 6. — J. Ferretti, *Sulla storia della poesia melodrammatica romana* (conferenza inedita con note di A. Cametti). — C. Lozzi, *Tartini e Bini.*

La Nuova Musica (Firenze).

N. 6. — B. Landini, *Di una forma dell'arte musicale trascurata in Italia* (*L'Oratorio*). — Del Valle de Paz, *La teoria degli abbellimenti.* — Senigaglia, *Libretti e librettisti.*

N. 7. — N. ABATE, *Pei sinfonisti italiani.* — B. LANDINI, *Di una forma dell'arte musicale trascurata in Italia.* — DEL VALLE DE PAZ, *La teoria degli abbellimenti.* — SENIGAGLIA, *Libretti e librettisti.*

N. 8. — R. MONDOLFI, *Il piacere che desta in noi la musica è un colorito di sensazione o un godimento estetico?* Continuano pure i due studî sugli abbellimenti e sui libretti.

La Vita italiana (Roma).

10 agosto. — L. DI VALDARSA, *Giuseppe Tartini.*

Musica sacra (Milano).

N. 6., 15 giugno. — *La restaurazione della musica sacra in Francia.* Un importante discorso del card. Bourret.

N. 7, 15 luglio. — *Un vescovo che insegna a suonar l'organo.* — *La restaurazione della musica sacra in Francia.* — *Il canto Ambrosiano armonizzato.* — *Le benemerenze e gli impegni del clero nella ristorazione della musica sacra.*

Agosto. — Il P. don Laurent Janssens, rettore del Collegio Benedettino di Roma, nella *Revue Bénédictine* di Maredsous e nella *Musica Sacra* di Gand, pubblicava un cenno intorno al nostro articolo sulla *Riforma della musica sacra in Italia,* contenuto nel fasc. 2° del corrente anno, chiamandolo « appel vibrant, qui constitue un acte de courage, si l'on considère combien le mouvement de réforme, encore si plein de promesses il y a trois ans, a subi d'épreuves, par suite d'une lamentable coalition et d'une opposition d'autant plus funeste qu'elle est moins ouverte et de sa nature plus invulnérable ». Queste parole non accomodarono alla *Musica Sacra* di Milano, la quale, dopo aver assalito per parecchi mesi consecutivi il vero o preteso collaboratore della *Rivista Musicale,* nel numero d'agosto minaccia il P. Janssens delle sue scomuniche.

Noi dal canto nostro ci guarderemo bene dal contestare alla *Musica Sacra* di Milano il diritto di minacciare con tanta..... ingenuità, persone del valore e della fama del P. Janssens!

Rivista popolare di politica, lettere e scienze sociali (Roma).

15 settembre. — P. GUARINO, *Collettivismo musicale.*

Rivista sperimentale di freniatria e medicina legale (Reggio Emilia).

Vol. XXII, fasc. 2°. — BERNARDINI e FERRARI, *Ricerche sperimentali sulla memoria musicale nei frenastenici.* — FERRARI, *Rassegna dei lavori più recenti sulle facoltà musicali e le loro alterazioni.* — *Fisiologia.* — *Patologia.* — *La musica come agente terapeutico.*

FRANCESI

Gazzette musicale de la Suisse Romande (Genève).

N. 8. — G. HUMBERT, *Ode patriotique de J. Couguard et O. Barblau.*

N. 9. — G. FERRARIS, *Sonnets païens*, poème d'A. Silvestre, musique de Gustave Doret.

N. 10. — *La distribution des prix au Conservatoire de musique* (rapporto del presidente I. Bartholoni).

N. 11. — M. Brenet, *Les chansons de Guillaume Costeley.*

N. 12. — E. Gidé, *Lettres de musiciens.* — E. Combe, *Nos compositeurs romands.*

N. 13. — E. Gidé, *Lettres de musiciens.*

La Critique (Paris).

N. 33, 5 juillet. — *Referendum Wagner* (risposta alla questione: « Etes-vous favorable ou hostile au projet d'érection d'un monument édifié par les Français à la memoire de R. Wagner? »).

N. 20 août. — E. de Solenière, *Lettre de Bayreuth.*

5 septembre. — E. de Solenière, *Lettre de Munich.*

La Fédération artistique (Bruxelles).

28 juin. — Willy-Crotto, *Notes sur les instruments de musique anciens et modernes* (suite).

21 juin. — Idem.

12 juillet. — J. R. *Umberto Giordano.* — Willy Crotto, idem.

19 juillet. — Em. Ergo, *La logique et la science de l'harmonie.*

23 août. — R. *La méthode Riemann.* — *Ergo à l'école de musique d'Anvers.* — J. Janssens, *A propos de l'opéra flamand.* — Willy Crotto, *Notes sur les instruments de musique.*

La Lecture illustrée (Paris).

10 juin. — J. Massenet, *Comment je suis devenu compositeur.*

La Quinzaine (Paris).

1er septembre. — A. Coquard, *Gluck et Wagner.*

La Revue blanche (Paris).

15 juillet. — H. Gauthier-Villars, *Wagner d'après H. S. Chamberlain.*

La Revue de Paris (Paris).

1er juillet. — C. Saint-Saëns, *Orphée.*

L'Art moderne (Bruxelles).

9 août. — Richard Wagner, *Les maîtres chanteurs de Nürnberg.*

16 août. — *La jeunesse de Wagner.*

23 août. — *A. Bayreuth.*

La Voix parlée et chantée (Paris).

Juin. — G. I. Jaubert, *Une application du microphone aux sourds-muets.* — A. Guillemin, *Essai sur la phonation.* 3me partie.

Juillet. — *Session annuelle de la Société française d'otologie et de laryngologie.*

Août. — A. Guillemin, *Essai sur la phonation* (cont.).

Le Guide musical (Bruxelles).

N. 25-26. — Fourcaud, *La carrière d'un maître.* (A proposito del *Cinquantenario artistico* di Camillo Saint-Saëns. — G. Vallin, *Le « Don Juan » de Mozart, à Munich.*

N. 27-28. — Hubert, *Ferdinand Kufferath.* — *M. Fierens-Gevaert.* — *Adam de la Halle.*

N. 29-30. — M. Kufferath, *Bayreut 1876-1896.* — Fr. Choisy, *Croquis d'artistes: « Johan Svendsen ».*

N. 31, 32, 33, 34. — G. Robert, *La symphonie en* ut *mineur de C. Saint-Saëns.*

N. 31-32. — Pl. Kufferath, *A. Bayreuth, « l'Anneau du Nibelung ».*

N. 33-34. — M. Imbert, *Les maîtres musiciens de la Renaissance française: « Guillaume Losteley ».*

N. 35-36. — M. Kufferath, *A. Bayreuth.* — S. L., *Les représentations de « l'Anneau du Nibelung ».*

N. 35, 36, 37, 38. — M. Brenet, *Les papiers de Léon Kreutzer.*

N. 35, 36. — G. Servières, *L'orchestre invisible.*

N. 39. — E. Closson, *La musique et les arts plastiques.* (Esaminando la quistione se la musica sia o non sia superiore alle arti plastiche, l'A. afferma l'importanza della forma in musica che può essere *astratta*, armonia, proporzioni del tutto, equilibrio delle parti, omogeneità — oppure *concreta:* tradizionale, quadro, « forma » propriamente detta — o convenzionale, espressione, « formole »; e stabilisce un confronto fra l'arte dei suoni e le arti plastiche).

Le Ménestrel (Paris).

N. 24-31, 33, 34. — Cont. e fine dello studio di A. Pougin, *La première salle Favart et l'Opéra-Comique.*

N. 24, 25. — Cont. e fine degli articoli di Camille Le Senne, *La musique et le téâtre au salon des Champs-Élysées*, articoli di interesse musicale pressochè nullo, malgrado il lungo titolo.

N. 24, 26-29, 32-37. — Continua la serie degli articoli di Paul D'Estrée, *Musique et prison*, articoli interessanti però più dal lato della letteratura che della musica.

N. 25-29. — *Sur « le Jeu de Robin et Marion » d'Adam de la Halle*, è un dotto studio che Julien Tiersot scrive a proposito della esumazione fatta recentemente a Parigi di questo antichissimo e primitivo esempio di opera comica, e che data dal sec. XIII.

N. 30. — *A Bayreuth* è una corrispondenza entusiastica di Julien Tiersot sulle esecuzioni della Trilogia in quella città, dello scorso estate.

N. 33-37. — A. Montaux inizia una serie di articoli intitolati: *Journal d'un musicien* e rimpinzati di pensieri non troppo sublimi, e di aneddoti assai insignificanti.

N. 35-37. — *Étude sur « Orphée » de Gluck*, di J. Tiersot: studio che servirà di prefazione all'edizione dell'*Orfeo* fatta dall'autore in collaborazione col Saint-Saëns.

Le Magasin Pittoresque (Paris).

1er juillet. — Maubry V. *Psycho-physiologie de la musique.*

15 août. — J. Gourdanet, *Le théâtre de Bayreuth.*

Mélusine (Paris).

Mai-juin 1896. — E. De Schoultz Adaïewsky. — *Airs de danse du Morbihan* (suite et fin).

Revue critique d'histoire et de littérature (Paris).

27 juillet, N. 30. — T. Reinach analizza il libro di C. Torr, *L'interpretazione della musica greca.*

Revue des Deux Mondes (Paris).

1er juillet. — G. Guérault, *Une vie de savant. Hermann von Helmholtz.*

15 juillet. — Houston Stewart Chamberlain, *Richard Wagner et le génie français.*

Revue Encyclopédique (Paris).

15 juillet. — A. Ernst, *La vie musicale.*

15 août. — A. Ernst, *Bayreuth.*

Revue Hebdomadaire (Paris).

20 juin. — P. Dukas, *Concert annuel des chanteurs de Saint-Gervais.* Festival donné par M. C. Saint-Saëns. Bibliographie.

4 juillet. — Idem, *Chronique musicale.*

25 juillet. — Idem, *Le théâtre de Bayreuth. — La résurrection d'un trouvère.*

8 août. — Idem, *Les « Premiers Prix ».*

19 septembre. — Idem, *L'exacte interprétation.*

Revue Philosophique (Paris).

Juillet. N. 7. — L. Dauriac, *Études sur la psychologie du musicien.* IV. *Le plaisir et l'émotion musicale.*

Revue pour les Jeunes Filles (Paris).

5 juillet. — A. Ernst, *Le théâtre de Gluck.*

Revue Socialiste (Paris).

Juin. — J. G. Prod'homme, *Chronique des concerts. — Le Messie de Hændel. — Le Défi de Phœbus et de Pan de Bach.* — Musique ancienne: *Les chanteurs de St-Gervais; les grands concerts d'orgue. — La Société des instruments anciens. — « Le Vaisseau Fantôme » de Wagner* (première audition à Paris).

Juillet. — J. G. Prod'homme, *Sur l'éducation musicale* (sostiene l'insegnamento del canto corale come raddrizzamento dell'attuale educazione musicale).

Septembre. — J. G. Prod'homme, *Littérature wagnérienne:* Richard Wagner, *« Les Maîtres Chanteurs de Nürnberg »*, publiés avec l'autorisation spéciale de la maison B. Schott Söhne, éditeurs, par Louis Pilate de Brinn' Gaubast et Edmond Barthélemy. — Franklin P. Paterson, *The Leit-motives of the « Ring der Nibelungen ».*

SPAGNUOLI

Ilustracion Musical Hispano-Americana (Barcelona).

15-30 junio e 15 30 julio. — Eustoquio de Uriarte, *El drama lirico.*

TEDESCHI

Musica Sacra (Regensburg).

N. 17, 18. — *Mozart's,* Messe in C-dur N. 15 [parla di un articolo del dottor F. X. Witt, fondatore di questo giornale, che critica questa messa dal punto di vista liturgico].

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 13-15. — *Moderne deutsche Lieder im Haus und im Konzertsaal,* v. Wilh. Mauke.

N. 13. — *Mozarts « Don Giovanni » im seiner Urgestalt und eine scenische Neuerung* (a proposito delle recenti rappresentazioni di quell'opera a Monaco).

N. 14. — *Der Musikführer* (diffusa recensione di una collezione critico-analitica di alcune fra le più importanti composizioni per orchestra antiche e moderne, uscita dalla casa Bechhold di Francoforte sul Meno). — Wilh. Mauke parla della esecuzione della *Walkiria* a Parigi.

N. 16-18. — *Aus dem Leben R. Wagners* (lunga e dotta critica della nuova biografia di Wagner scritta da Enrico T. Finck, *Wagner und seine Werke*).

N. 17. — *Musikalische wertvolle klavier,* etüden v. Dr. Haase. — *Erinnerung an Klara Schumann,* v. Rud. Schäfer.

N. 18. — Cont. e fine dell'articolo del Dr. Haase di cui nel fasc. precedente. Nell'articolo *Vom « deutschen Olympia »*, Wilhelm Mauke parla delle varie discussioni che le recenti rappresentazioni di Bayreuth hanno sollevato specialmente sui varî direttori d'orchestra che ne furono gli interpreti.

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 24-26. — Il prof. Bern. Vogel parla in tre articoli del Congresso tenuto a Lipsia dagli artisti della *Allg. Deutsche Musikverein.* Notiamo inoltre: nel n. 25, un art. critico di Eugenio v. Pirani sulla nuova opera in 4 atti di Filippo Rüfer: *Ingo;* e nel n. 26 una critica di L. Grünberger sulla leggenda nordica *Der Meermanns,* di Hans v. Wolzogen, musicata da Hans Sommer.

N. 27. — Un necrologio di Clara Schumann scritto dal Dr. Bern. Scholz.

N. 28. — *Jum 70 jährigen Geburstag dr. Fr. Chrysander's,* v. prof. Emil Krause.

N. 29. — C. M. v. Savenau fa una lunga recensione del recente libro del dr. Ioh. Weiss: *Sugli strumenti musicali nelle scritture dell'antico testamento,*

N. 30. — Ed. Rochlich, che s'occupa sempre con simpatia della nostra *Rivista,* scrive una lunga e lusinghiera recensione del recente studio di G. Tebaldini: *L'archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova.*

N. 31-37. — In sei diffusi articoli Konrad Neefe scrive dello sviluppo storico della musica della R. fanteria sassone e dei tiratori, nel sec. XIV.

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Giugno. — Il prof. Ebenezer Prout pone fine al suo studio *I. S. Bach's Handwriting*, in cui descrive una collezione di autografi di Bach. — In: *Recollections of Franz Liszt*, Carlo Reinecke espone alcuni tratti singolarmente interessanti e curiosi intorno alla personalità di Liszt. — *Beethoven and his Symphonies* è la recensione del bel libro di G. Grove pubblicato mesi or sono. — *Reviews of New Music and New Editions*. — *The opera season (Covent Garden)*. — *Concerts*. Fortunata l'Inghilterra, cui tutte le più attraenti novità convergono. L'Italia... terra dei morti! — Interessante la rubrica *Musical notes*. Tre brani di musica: melodie ebraiche.

Luglio. — *Artistic finish* è il titolo di un articolo interessante e originale, in cui è lamentata l'esagerazione numerica delle moderne masse orchestrali e corali nella esecuzione dei classici. Non è l'effetto che importa, bensì è la bellezza intrinseca, la finezza del lavoro nell'opera d'arte. Ciò va esteso anche ai concertisti. — Carlo Reinecke comincia la pubblicazione di alcune sue lettere a una signora, concernenti le suonate per pianoforte di Beethoven. — *The organ works of J. S. Bach Edited by W. T. Best* (continuazione) è un articolo analitico e bibliografico di Stephen S. Stratton. — *Petition on the copyright bill* è la riproduzione di una domanda che Tomaso Carlyle rivolgeva, nel 1839, al parlamento inglese circa la legge sulla proprietà letteraria. — *Reviews of New Music and New Editions*. — *The opera season (Covent Garden)*. — *Concerts*. — *Musical notes*. — Musica.

Agosto. — *Sir Augustus Harris*: cenni biografici. — L'autore anonimo dell'articolo *A lunatic of Wagner* analizza il pensiero di Friedrich Nietzsche, in cui convengono la pazzia e la più sana logica, idee chiare e vive insieme ad altre torbide e velenose. — *The Beethoven Pianoforte sonatas* (continuazione delle lettere di C. Reinecke). — *The Organ Works of I. S. Bach Edited by W. T. Best* (continuazione dell'articolo di Stephen S. Stratton). — *Reviews of New Music and New Editions*. — *The opera season (Covent Garden)*. La stagione d'opera a Londra è stata senza alcuna importanza per le opere italiane. Il *Tristano* di Wagner, con Giovanni de Reszke, è segnalato come l'unico grande successo: l'orchestra discreta sotto Mancinelli, il coro esecrabile; rilevata la debole impressione delle opere *Mefistofele* e *Manon Lescaut*. — *Concerts*. — *Musica*. — *Musical notes*.

Settembre. — *The Bayreuth Festival of 1896*. Critica in complesso non favorevole alla esecuzione ed alla messa in scena. — Continua la pubblicazione delle lettere di Carlo Reinecke col titolo *The Beethoven Pianoforte sonatas*. — Stephen S. Stratton pubblica la fine del suo studio sulle *The organ Works of J. S. Bach*. — *A forgotten Master of music* è il titolo di un articolo in cui J. S. S. dà notizie del maestro di musica sassone Prencourt (1600-1700), detratte da un antico ms. del British Museum e del suo metodo di arpicordo. — *Reviews of New Music and New Editions*. — *Operas and concerts*. — *Musical notes*, rubrica interessante e copiosa. — Musica.

Music a Monthly Magazine (Chicago).

Giugno. — *Music in Vassar College* è un articolo in cui Geo. C. Gow riferisce intorno agli studi musicali nell'Università di Vassar; l'A. svolge alcune riflessioni sull'educazione musicale, richiamando l'attenzione sullo studio della letteratura e della storia. — C. E. Saunders, nell'articolo *Rubinstein 's Songs*, rileva i caratteri specifici delle romanze di Rubinstein e le classifica. — *The minor triad and the chord of the diminished seventh* è uno studio di James Paul White sulla ragione scientifica di queste due forme. — Karleton Hackett: *Music in the language of the people*: apologia dell'*oratorio* quale specie musicale inglese. Difende la cultura musicale americana, che dovrebbe essere formata sulla base dell'oratorio di Händel; articolo ardito e geniale. — *Coaching*; la signora Johanna Hess-Burr espone alcuni criteri, sull'insegnamento del canto e sulla scuola di perfezionamento; un articolo che, impostato con un ordine di idee superiori, si ferma a delle considerazioni generali di valore limitato. — *The poor singing master* di Perley Dunn Aldvich: articolo brillante e satirico sui moderni maestri di canto italiani e i loro scolari. — Critica favorevole dell'oratorio *Franciscus* di Edgar Tinel al festival di Cincinnati. — Fra Gale Tompkins, testimonio oculare ed auricolare del primo concerto di Jenny Lind in America, narra nel suo articolo: *Jenny Lind's first concert in America*, di molte circostanze relative a quell'avvenimento che fece epoca, dalle quali si rileva ancora il genio dell' incomparabile P. T. Barnum. — Su *Bedrich Smetana* J. J. Kral pubblica alcune note biografiche. — *An Interview with Marie Brema* è un articolo interessante di W. S. B. Mathews, in cui sono riprodotte alcune opinioni della eccellente cantante di Bayreuth su Mottl, Cosima Wagner, Levi, Siegfried Wagner, Damrosch e Seidl. — « *El capitan* » *a comic opera by Sousa*, critica favorevole di John Lathrop Mathews. — *The fate of the voice* è il titolo di una novella che Nora Teller traduce da F. Coppée. — In: *Violin schools* B. H. Dingley espone rapidi cenni su varii attributi di scuole e di artisti, e intende a provare che la formazione di una scuola di violino dipende dalla determinata individualità dell'artista. — Sotto il titolo *Music in Yale University*, Horatio W. Parker riferisce sullo stato attuale degli studî musicali nell'Università di Yale. — Molto concettose ed istruttive le rubriche *Editorial bric-a-brac* e *Thingshere and there*.

Luglio. — W. S. B. Mathews pubblica un articolo su *Leopold Godowsky, pianist and composer*; dice dell'attività artistica di questo eccellente pianista che ha elaborato gli studi di Chopin, e lo giudica anche come compositore ed insegnante. — *John S. Dwight as i knew him* contiene ricordi personali di questo direttore del cessato *Journal for music* di Boston comunicati da C. H. Brittan. — Col titolo *Summer vocation*, Karleton Hackett dà consigli agli studenti di canto di riposare la voce durante le ferie e di coltivarsi nella musica. — P. C. Lutkin rende conto dell'insegnamento musicale nella *Northwestern university*. — Su *Ffrangcon Davies, Baritone* W. S. B. Mathews pubblica dei cenni illustrativi. — *Pianistic ideals* è il titolo di un articolo in cui Herbert J. Krum considera varie maniere d'esecuzione pianistica, e cioè di D'Albert, Stavenhagen, Pachman, Rosenthal, Carreno, Paderewsky, Zeisler e Joseffy, per concludere che il valore di un artista non si deve misurare dalla tecnica e dalla velocità, ma dallo stile

e dal sentimento. Articolo informativo ma non chiaro nelle deduzioni. — *Music in Tufts college:* poche parole di Leo R. Lewis sull'insegnamento musicale impartito in questa scuola. — Edith V. Eastman, in un articolo intitolato *On sound in poetry*, tratta delle impressioni auditive della poesia rispetto alla concezione della musica. — La signora E. M. Holbrock pubblica una piccola novella sentimentale: *Reminiscences of an old piano.* — In un articoletto: *A new chapter of touch* William Mason descrive l'azione di un muscolo (*triceps*) nel suonare il pianoforte e propone alcuni esperimenti. — Delle considerazioni scientifiche sull'organo vocale in rapporto all'arte del canto sono esposte da F. W. Wodell nel suo articolo: *A modern point of view.* — Edward Dickinson tratta di cultura musicale a proposito di *Student's reference books in German*, e raccomanda agli studiosi una scelta di moderni libri tedeschi. — Di *Edgar Stillman Kelley* della sua attività artistica contiene amene notizie l'articolo di Rupert Hughes. — *Woman in music* è il titolo di una chiacchierata di Leo R. Lewis, il quale sostiene che le donne non sono grandi compositrici anche per la ragione che nessuna di esse può cantare in voce di basso. — Frederick Manley tratta di *Music as a factor in education* e commenta favorevolmente il sistema di W. M. L. Tomlins circa l'istruzione musicale nelle Scuole elementari. *A Saint-Saens' anniversary* è il resoconto del noto concerto dato dal maestro francese a Parigi nello scorso giugno. — Ricche di notizie ed importanti le rubriche *Editorial bric-a-brac* e *Things here and there.*

The Minstrel (Londra).

Luglio. — *Leading notes.* Copioso notiziario. *Music as the people's art.* Sotto questo titolo è riportato dalla *Revue des deux Mondes* un brano di un articolo di Camilo Bellaigue che tratta dell'arte considerata come agente sociologico. — Parecchie piccole biografie di artisti; ritratti e poesie. — *Music-buyers' guide* (Recensioni).

Agosto. — *Leading notes.* — Schizzi biografici di varî artisti inglesi con ritratti. Poesie e articoletti di varietà, ma che hanno poco o nulla che fare colla musica. — *Booh-buyer's guide* (Recensioni). *Music-buyers' guide* (Recensioni).

Settembre. — Interessante il notiziario *Leading notes.* — Arthur Hoeber pubblica un articolo intorno a *Sir John Millais*, il famoso pittore inglese che appartenne già alla scuola dei preraffaelisti. L'A. ne dà una critica istruttiva di questa scuola e dell'arte di Millais. — *Personal recollections of Jules Massenet* di Alfred Hennequin è la narrazione di un aneddoto che risale alla prima giovinezza del maestro. — In *Midsummer Night's dreams. The roof gardens of New York*, Julian Jerrold parla delle delizie estive, e per avventura anche musicali, della gran città americana. — Sarah Bernhard racconta una *Tragedy of the sea.* — In un articolo intitolato *Expression in voice and action*, F. Townsend Southwich raccomanda lo studio degli effetti oratorici. — *The variety words* è il titolo di una rubrica interessante compilata da C. Douglas Stuart. — *Book-buyer's guide* (Recensioni). — *Music-buyers' guide* (Recensioni). Anche in questo numero vi sono schizzi biografici di artisti inglesi, con ritratti, poesie e due o tre articoletti ameni.

The Musical Times (Londra).

Luglio. — Cenni biografici del defunto *Sir F. A. Gore Ouseley*, sulla scorta e in proposito della biografia: *The life of Rev. Sir F. A. G. Ouseley etc. By F. W. Joyce.* L'Ouseley, autore di parecchie opere di musica sacra, deve la sua celebrità in Inghilterra alla fondazione dell'istituto musicale di S. Michele presso Tenbury. Egli ha lasciato tutta la sua fortuna alla Chiesa d'Inghilterra. — Di interesse pei bibliografi ed amatori di curiosità è la rubrica *From my study*. — *New lights upon old tunes* è un notevole contributo alla ricerca dell'autore dell'antica aria scozzese « *Auld Lang Syne* ». — Recensioni. — *Facts, rumours and remarks;* notiziario. — Rivista dei teatri e concerti. — *Reviews.* — *Foreign notes.* — Corrispondenze. — Appunti interessanti di A. J. Jager intorno all'ouverture « *Romeo* e *Giulietta* » di Tschaikowsky. — Musica.

Agosto. — *Joseph Alfred Novello* (Appunti biografici). — Interessante la rubrica *From my study*. Tra altro, X prova che l'aria « *The Star-Spangled Bauner* », ritenuta da I. Fairfax M. Langhlin appartenente non all'Inghilterra ma agli Stati Uniti, era conosciuta in Inghilterra prima che Carey la introducesse in America. — *Indian music* è il titolo di un articolo, in cui è data notizia di un libro rimarchevole: *Oriental Music in European Notation di A. M. Chinnaswami Mudalivar.* — F. G. W. in: *Opera under Sir Augustus Harris* descrive il movimento operistico di questi ultimi nove anni a Londra e le benemerenze del noto *manager*. — *Music and culture* è un articoletto che si aggira intorno alla quistione se la cultura sia di vantaggio o di pregiudizio al musicista, concludendo nulla, — Recensioni. — *Facts rumours and remarks* (notiziario). — Rivista dei teatri e dei concerti. — *Reviews.* — *Foreign notes.* — Musica.

Settembre. — *Bach's Music in England*, è la prima parte di un articolo di F. G. T. in cui si cerca di stabilire a qual'epoca rimonta la conoscenza della musica di Bach in Inghilterra. — Nella rubrica *From my study* si ritorna ancora sulla questione dell'aria « *The Star-Spangled Banner* ». W. H. Cummings prova che l'aria è inglese ed appartiene a John Stafford Smith (1788). — *Felix Weingartner on conducting* contiene la recensione del libro del noto direttore d'orchestra. — Nuove ricerche intorno ad antiche arie inglesi si hanno nell'articolo: *New Lights upon old tunes.* — *Facts. rumours and remarks* (notiziario). — Rivista dei teatri e concerti. — *Reviews.* — *Foreign notes.* — Musica.

The Strand Musical Magazine (Londra).

Maggio. I. E. Woolacott, *Interview with Eminent Musicians. N° 10. Signor F. Paolo Tosti.* — Arthur Hervey, *Franz Liszt.* — *A biographical sketch.* — Cenni biografici e ritratti di artisti inglesi. — Novella. — Musica.

Luglio. — *Musical instruments anterior to the christian era*, articolo di Fred. S. Leftwich, in cui sono dette cose note. — *Mr Charles Salaman*, cenni biografici. — Musica.

Agosto. — *Mozart: a short biographie* by Cecile Hatzfeld. — *Crotchets and quaver.* — *A musical fairy story* by Roden Bankes. — I. E. Wolacott, *The stock exchange orchestra society.* — *The Moore and Burgess Minstrels.* — Vari ritratti di artisti. — Musica.

Settembre. — Jean Bernac, *Interview with Mdlle Chaminade.* — Arthur Hervey, *A glauce at the part London season..* — *An unfortunate succes, a story* by Jan L. Lawson. — Ritratti di artisti. — Musica.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Boghen Conigliani E., *Le origini del melodramma.* (Appunti storici-critici). Rocca S. Casciano, Cappelli.

Frati L., *I corali della basilica di S. Petronio in Bologna.* Bologna, Zanichelli, in-4°.

Giovanni Pacini, Numero unico. Pescia, Cipriani.

Il teatro massimo Vittorio Emanuele in Palermo. In-foglio, fig. con 12 tavole in fototipia. Palermo, Reber (L. 30).

Jarro, *Attori, cantanti, concertisti, acrobati.* Ritratti, macchiette, aneddoti. Seconda edizione. Firenze, Bemporad (L. 2,50).

Pierrottet A., *Camillo Sivori.* Milano, Ricordi, in-16° (L. 1,50).

Silvestri E., *I capolavori musicali del nostro secolo.* (Atti della accademia olimpica di Vicenza, anni 1893-1895). Vicenza, Paroni, in-8°.

Sommi Picenardi G., *Claudio Monteverdi a Cremona.* Milano, Ricordi, in-16° (L. 0,50).

Torchi L., *Commemorazione di Alessandro Busi.* Bologna, Regia Tipografia.

Valdrighi L., *Felice Alessandri*, maestro di cappella di Federico Guglielmo II re di Prussia (1790-91-92) a seguito della pubblicazione Musurgiana iniziata nel 1879. Modena, Soliani.

FRANCESI

Collection complète des œuvres de Grétry. XX° livr. *Les deux avares*, opéra bouffe en deux actes, avec introduction de E. Fétis, et commentaire critique de F. A. Gevaert. Bruxelles, Breikoff, in-4°.

C. Saint-Saëns et son cinquantenaire artistique. Paris, Durand, in-8°.

D'Acosta P., *Essai de Philologie musicale.* Études d'histoire et d'esthétique comparées sur la musique à travers les âges. Gand, Siffer, in-8° (Frs 3).

Expert H., *Les maîtres musiciens de la Renaissance française*. Troisième livraison, Guillaume Costeley, Musique, premier fascicule. Paris, Leduc.

Hébert M., *Évolution sentimentale de Richard Wagner*. Paris, Fischbacher.

Kloss J., *Vingt années de « Bayreuth » 1876 à 1896*. Considérations et pensées diverses. Traduit de l'allemand par Georges Horczewski. Berlin, Schuster in-8°.

Lyon M., *Tristan et Isolde de Richard Wagner*, version française adaptée, pour le chant, au texte musical original. Paris, Fischbacher, in 16° (Frs. 2).

Mahillon V., *Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental du conservatoire royal de musique de Bruxelles*. Deuxième volume, N^os^ 577 à 1321. Gand, Hoste, in-12° (Frs. 5).

Prod'homme J. G., *Le cycle Berlioz*. Essai historique et critique sur l'œuvre de Berlioz. — *La damnation de Faust*. Paris, Bibl. de l'Association, in 12°. (La série aura 12 volumes). (Frs. 3).

Rouelle E., *Collection des auteurs grecs relatifs à la musique: Alypius et Gaudence, Bacchius l'ancien*. Traduction française entièrement nouvelle, commentaire perpétuel et tableau de notation musicale. Paris, Firmin-Didot.

Wagner R., *Les maîtres chanteurs de Nürnberg*, publié par L. Pilate de Briun-Gaubast et E. Barthélemy avec la musique des thèmes. Paris, Dentu, in-8° (Frs. 4).

Wolzogen H. (de), *L'anneau des Nibelungen*. « Guide musical ». Paris, Delagrave, in-12° (Frs. 2).

TEDESCHI

Bayreuth-Album 1896. Elberfeld, Lucas.

Berger J., *Die Note* Kurzgefasstes, pract Universal-Handbuch zur Erlaugg. der Notenkenntniss u. zur Erlerug. des Singens nach Noten speciell f. Vereinszwecke. Stallupönew, Klütke, in-12°.

Burchard G., *Franz Schubert*. Ein musikalisch-dramat. Festspiel zu des Componisten 100 Geburtstag. Nach Schubert'scher Musik arrangiert. Berlin, Fontane, in-8°

Challier's E., *Grosser Lieder-Katalog*. 6 Nach traz, enth. die neuen Erscheinger. vom Juli 1894 bis Juli 1896, sowie e. Auzall älterer bisher noch nicht aufgenommener Lieder. Giessen, Challier, in-4°.

Chamberlain H. S., *1876-1896. Die ersten 20 Jahre der Bayreuther Bühneufestspiele*. Bayreuth, Niehrenheim, gr. 8.

Cherubini L., *Theorie des Kontrapunktes u. der Juge, in neuer Uebersetzung*. Bearb. m. Aumerkgn. u. e. Anh. üb. die alten Kirchentonarten versehen v. G. Jensen. Köln, vom Eude, gr. 8.

Eccarius-Sieber A., *Vorschläge zur zeitgemässen Reorganisation des Unterrichtes au den Akademien u. Konservatorien der Musik*. Zurich, Schröter, in-8°.

Fanfaren zu den Bayreuther Festspielen 1876-1896 m. dem Fcsm. Richard Wagner's der Fanfaren des « Ring des Nibelungen 1876. Bayreuth, Giessel, in-12°.

Finck H., *Wagner u. seine Werke. Die Geschichte seines Lebens m. krit. Erläntergn.* Deutsch von G. v. Skal (in 2 Bdn.). Breslau, Schles. Buchdruckerei, in-12°.

Glasenapp C., *Das Leben Richard Wagner's in 6 Büchern dargestellt.* 3 Ausg. v. « Richard Wagner's Leben und Wirken. 2 Bd. 1 Abth. 1843-1853. Leipzig, Breitkopft, gr. 8°.

Hilpert B., *Die Besteuerung musikalischer Aufführungen in Elsass-Lothringen durch den Argenten der « Société des auteurs, compositeurs, et éditeurs de musique » in Paris.* Zur Belehrg. u. Warng. aller Betheiligten, Strassburg, gr. 8°.

Hövker R., *Der Klavier unterricht nach den Forderungen der modern-wissenschaftlichen Pädagogik. Für Seminare, Musikinstitute u. Lehrer der Klavierspiel.* Leipzig, Hesse, in-8°.

Kügele R., *Harmonie u. Kompositionslehre nach der entwickelnden Methode.* 1 Theoretische Abtlg. 2 Aufl. Breslau, Goerlich, in-8°.

Merk G., *Allgemeine Musik u. Harmonielehre.* Ein Lehr u. Lernbuch f. Seminare. Präparanden u. Musikaustalten, sowie zum Selbstunterricht. 3 Aufl. Quendlinburg, Vieweg, gr. 8°.

Mitterer J., *Praktischer Leitfaden f. den Unterricht im römischen Choralgesange vornehmlich zum Gebrauche in birchlichen Seminarien u. Lehrerbildungsanstalten.* Regensburg, Coppenrath, gr. 8°.

Oechsler E., *Ueberleitungen zum Introitus der Liturgie f. sämtliche Melodien des Melodienbuches zum Gesangbuche der evangelisch-lutherischen Kirche in Bayern.* Erlangen, Blaesing, in-8°.

Pochhammer A. *Einführung in die Musik.* Frankfurt a. M., Bechhold, in-8°.

Porges H., *Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen den J. 1876. III Siegfried, IV Götterdämmerung.* Leipzig, Siegismund, gr. 8°.

Possart E., *Ueber die Neueinstudierung u. Neuszenierung des Mozart'schen « Don Giovanni » auf dem kgl. Residenztheater zu München.* München, Bruckmann, in-8°.

Richter C., *Katechismus der Orgel.* Erklärung ihrer Struktur, besonders in Beziehg. auf. techn. Behandlg. beim Spiel. 4 Aufl. v. Rand. H. Menzel. Leipzig, Weber, in-12°.

Riemann L., *Populäre Darstellung der Akustik in Beziehung zur Musik.* Im Anschluss an Herm. v. Helmholtz's « Lehre v. den Tonempfindgn ». Braunschweig, Vieweg, gr. 8°.

Sänger, *Zeitung, akademische. Zeitschrift f. die Interessen der akadem. Gesangvereine Deutschlands. Schriftleitung.* W. Külz. 2 Jahrg. Mai 1896-April 1897. 12 Nrn. Leipzig-Rendmitz, Hoffmann, gr. 4°.

Schildknecht J., *Orgelschule f. Präparandenschulen, Lehrerseminarien u. Kirchenmusikschulen, sowie f. den Privat-u. Selbst-Unterricht m. besond. Rücksicht auf das Orgelspiel beim kathol. Gottesdienste.* Regensburg, Coppenrath, gr. 4°.

Schubert F. L., *Katechismus der Gesanglehre als Leitfaden beim Gesangunterricht.* 3 Aufl. m. Litteratur-Auk., bearb. v. K. Kipke. Leipzig, Merseburger, in-12°.

Wieveg's, *Musikalische Taschen-Bibliothek.* Nr. 3. *Taschenbuch f. angehende Violinspieler.* Quendlinburg, Vieweg.

Vollhardt R., *Bibliographie der Musik-Werke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau.* Beilage zu den Monatskeften f. Musikgeschichte. Leipzig, Breitkopf, gr. in-8°.

Wild F., *Bayreuth 1896.* Praktisches Handbuch f. Festspielbesucher. Leipzig, Wild.

Wirth M., *Die Entdeckung des Rheingold aus seinen wahren Dekorationen.* Leipzig, Wild.

Wohlfahrt H., *Katechismus der Harmonielehre.* Leitchtfassliche Auleitg. zum Selbstunterricht. 3 Aufl. Leipzig, Merseburger, in-8°.

Wolzogen H. v., *Führer durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel Der Ring des Nibelungen.* Ein themat. Leitfaden. Neue wohlf. Ausg. Leipzig, Reinboth, in-8°.

Zimmer F., *Orgel-schule.* Eine theorisch-prakt. Auleitz. zur Erlerng. des kirchl. Orgelspiels. Quendlinburg, Vieweg, gr. 8°.

INGLESI

Booth F., *Everybody's guide to music;* with illustrated chapters ou singing and cultivation of the voice, full and explicit helps to the piano and organ, complete dictionary of musical terms. New-York, Jacobs, in-24°.

Edwards T., *The history of Mendelssohn's « Elijah ».* New-York, Scribner, in-8°.

Foster L., *Musical Mems: A Series of Jour Books ou Musical Theory.* **Book 4** « Tutti ». London, Gill, in-4°.

Hipkins A., *Description and history of the pianoforte, and of the older keyboard stringed instruments.* New-York, Scribner, in-8°.

Kloss J., *Twenty years of « Bayreuth » 1875-1896.* Various reflections and criticisms. Translated from the german by William Faulkland. Berlin Schuster, in-8°.

La Mara, *Thoughts of great musicians.* New-York, Scribner, in-12°.

Mc Arthur A., *Anton Rubinstein:* a biographical sketch. New-York, Scribner, in-12°.

Naylor E., *Shakespeare and music:* with illustrations from the music of the sixteenth and seventeenth centuries. In-12° (Temple Shakespeare manuals).

North A., *Voxometrie Revelation: The Problem Sorrounding the Production of the Human Voice Finally Discovered.* London. Author's and Printer's Publishing C°, in-8°.

Parry C., *The Evolution of the Art of Music.* (International Scientific Series). London, Paul Trübner and C. gr. 8°.

Patterson F., *The leitmotives of der Ring des Nibelungen.* 2-4 wight. Leipzig, Breitkopf, gr. 8°.

Smoliau A., *The themes of Tannhäuser:* from the German by W. Ellis. New-York, Scribner, in-12°.

Torr C., *On the Interpretation of Greek Music.* London, Clarendon Press., in-8°.

Wolzogen H. v., *A key to Parsifal:* with thematic musical illustrations; from the German by W. Ellis. New-York, Scribner, in-12°.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Armand G. O. — Op. 10. *Vierzig kleine Klavierstücke für Anfänger.* — Op. 14. *Albumblätter.* — Op. 12. *Die Kunst des Unter- und Uebersetzens* (B. Firnberg, Frankfurt a/ Mein).

I quaranta brevissimi pezzi ad uso dei principianti e i cinque *Albumblätter* sono pagine, se non molto originali, scritte con serietà di gusto. Segnaliamo piuttosto l'Op. 12: 180 esercizî d'una o due battute fatti per uno studio speciale del passaggio del pollice ed utilissimi come preparazione allo studio delle scale e degli arpeggi.

Cottin Jules. — *Transcriptions pour Mandoline et Piano*:
Gabriel-Marie. — *La Cinquantaine.*
» — *Pasquinade.*
César Casella. — *Souviens-toi,* mélodie,
Niedermeyer. — *Le Lac.* (Richault, Paris).

Non è musica di nostro gusto: è vero però che i mandolinisti non sono tanto esigenti.....

Claussmann Aloys. — Op. 16. 2e Collection. — 1re *Suite de 25 Pièces d'orgue en 8 livraisons* (Richault, Paris).

Abbiamo ricevuto i primi quattro fascicoli. Ecco l'indicazione dei varî pezzi:

I. — N. 1. Marcia in *La* magg. — N. 2. Elevazione in *Do* magg. — N. 3. Pastorale in *La* min.

II. — N. 4. Minuetto in *Fa* magg. — N. 5. Offertorio in *Mi* bem. magg. — N. 6. Preghiera in *Sol* magg.

III. — N. 7. Versetto in *Fa* magg. — N. 8. Antienne in *Sol* min. — N. 9. Toccatina in *Sol* magg.

IV. — N. 10. Musette in *Mi* min. — N. 11. Offertorio in *La* bem. magg. — N. 12. Marcia funebre in *Fa* min.

È una raccolta degna di liete accoglienze. L'originalità non è uguale in tutti i pezzi, ma in tutti l'organista della cattedrale di Clermont-Ferrand dimostra elevatezza di concetti e tratta lo stile polifonico con naturalezza e gusto moderno.

Creser W. — *Old English Suite for full orchestra; arrangement for Pianoforte solo by the composer* (London, Novello).
La *Suite* consta di tre tempi con temi tolti da vecchie canzoni popolari e danze inglesi.

Dvorák Antonin. — Op. 88. *Allegretto grazioso from the Symphony in* G *major;* arrangement for violin and pianoforte by S. Coleridge-Taylor (London, Novello).

Franck César. — *Offertoire pour la fête de Ste Clotilde* (*Quare fremuerunt gentes*) pour Soprano, Ténor et Basse avec orgue et contrebasse. — *Offertoire pour un temps de pénitence* (*Domine non secundum*) pour Soprano, Ténor et Basse avec orgue (Paris, Le Bailly).
Questi due offertorî non sono di tal valore quale lascia supporre il nome del gran maestro, che del resto non fu sempre uguale d'inspirazione; il primo è alquanto comune nello svolgimento delle idee.

Gabriel-Marie. — *Pasquinade.* Transcription pour piano par Henry Frène. — *Id.* pour violoncelle avec accompagnement de piano. — *La Cinquantaine* (Air dans le style ancien) transcrite pour grand-orgue par W. C. Carl (Paris, Richault).
Musica frivola, specialmente la *Pasquinade* del tutto volgare.

Godard Benjamin. — *Œuvres instrumentales posthumes.* N. 12. *Deuxième Sonate* pour le violon. — N. 13. *Pensée du Soir* pour deux violons (Choudens, Paris).
La *Sonate* comprende una Sarabanda, un *Rigodon* e una Bourrée: solite imitazioni dell'antico, come pure il duetto per violini.

Jadoul Th. — *Trois Pièces pour Piano,* transcrites du Quatuor d'archets en *ut* mineur. — N. 1. Introduction et Allegro molto scherzando. — N. 2. Andante funèbre. — N. 3. Allegretto gioioso (L. Muraille, Liège).
Sono varianti su uno stesso tema: lasciano però un'impressione di monotonia.

Josset Alfred. — *Les Triomphes de Jeanne d'Arc.* Trilogie sacrée. Partition Chant et. Piano (L. Grus, Paris).
Opera di serio valore; ne parleremo particolarmente nel prossimo fascicolo.

Kroeger E. R. — Op. 32. *Sonate* (*Fa* diesis min) *für Violine und P. forte* (Breitkopf, Härtel).
Raccomandiamo vivamente la lettura di questa sonata, opera magistrale per bellezza di idee e modernità di gusto specie nel primo tempo appassionato e pieno di slancio nel ricco lavoro tematico e nell'allegretto. Colla stessa franchezza confessiamo il nostro riserbo pel terzo tempo, pagina d'affetto ma scritta in quello stile zingaresco di cui i compositori violinisti ci pare abbiano troppo abusato e che ormai non offre loro più alcuna risorsa.

Lemoine Léon. — *Courante de G. F. Haendel* avec 2me piano concertant.
Première *Suite Espagnole* de J. Mulder, transcription pour deux pianos.
N. 1. *Mologueña.* — N. 2. *Jota Aragonaise.* — N. 3. *Sérénade espagnole.* — N. 4. *Marche aux Tauraux* (Lemoine H., Paris).
La *Suite* del Mulder non meritava davvero l'onore d'una trascrizione.

Liszt Franz. — *Die drei Zigeuner*; Dichtung von N. Lenau, Paraphrase für Violine und P. forte (L. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig).

È opera inedita e come le altre somigliantissime del rapsodo ungherese è musica più d'effetto che di serio contenuto artistico.

Matteini R. — *Solita Storia*, Suite di 5 pezzi per archi: riduzione per P. forte dall'autore (G. Venturini, Firenze).

È storia d'amore quella che serve di programma ai cinque pezzi (*Valzer, Serenata, Duetto, Agitato, Scena drammatica*). Desidereremmo che il compositore si persuadesse ad abbandonare del tutto uno stile adatto ad un melodramma *verista* popolare se vogliamo, ma non accettabile nella musica da camera.

Parodi Laurent. — *Messe en* Si b. *pour Chœur* (ténors, basses) *et Soli* avec accompagnement d'orgue (G. Venturini, Firenze).

Vedi *Recensioni.*

Pâque Désiré. — Op. 27. *Vierte Suite für P. forte, Violine und Viola* (Breitkopf, Härtel).

Isolatamente prese le idee non sono spiacevoli; piuttosto nel complesso si vorrebbe maggiore omogeneità di stile e non sapremmo come conciliare la fuga dell'ultimo tempo di carattere scolastico con il *Poco più animato* (pag. 16) dell'Allegretto che ricorda il fare manierato di alcuni pseudomoderni compositori francesi e dei loro imitatori. Il primo tempo *Allegro* ed il secondo *Allegro molto* ci sembrano i migliori.

Paulus Olaf. — *Zwei Intermezzi für Klavier* (M. Sander, Leipzig).

Deboli e di stile comune.

Redon Ernest. — Op. 38. *Deux Préludes pour le piano:* N. 1. *Andantino* mesto. — N. 2. *Andante* con moto (Richault, Paris).

Il Redon scrive con signorile eleganza di tecnica e di stile; il primo preludio tradisce la simpatia del compositore per Chopin.

Sandron Luigi. — *Tavola comparativa di tutti gli strumenti antichi e moderni e di tutte le voci* (L. Sandron, Palermo).

Simili tavole ogni studioso suol farsele perchè facilitano di molto lo studio della strumentazione e dovrebbero essere unite ad ogni trattato.

Tours Berthold. — *Romanze für Violoncell und P. forte.* Bearb. von Scharwenka (Breitkopf, Härtel).

Tombelle F. (de la). — *Berceuse pour Violon* (*ou Flûte*) avec acc.^{nt} de Piano (Richault, Paris).

Tschaïkowsky P. — Op. 26. *Sérénade mélanconique* pour Violon avec accompagnement de Piano (Mackar et Noël, Paris).

Zeiger de Saint-Marc M.^{lle} P. — *Exercices polyrithmiques pour acquérir l'indépendance absolue des doigts* (Librairie de l'Art indépendant, Paris).

Ancora degli esercizi per pianoforte! Ma questi sono del tutto nuovi, per quanto ci consta e non d'arido meccanismo educando l'intelligenza e sviluppando l'attitudine ad ascoltare e suonare musica polifonica. Si tratta d'eseguir contemporaneamente con ciascun dito della mano ritmi diversi: p. es. affidando al primo dito un ritmo quaternario, al secondo uno ternario, al terzo un quinario, al

quarto e al quinto uno settenario. La difficoltà può porre nell'imbarazzo anche un pianista provetto; la signorina Zeiger assicura che si può vincerla mediante esercizi progressivi, meglio ancora se al cominciar degli studî, e che i risultati — poi ch'ella ne fece l'esperienza — sono sorprendenti. Il presente fascicoletto contiene esercizî a due, tre e quattro ritmi, ma non è che un saggio: l'autrice ci promette un metodo più completo. Noi intanto applaudiamo all'idea e ne segnaliamo l'importanza agl'insegnanti.

Autori antichi.

Ausgewählte Madrigale und mehrstimmige Gesänge berühmter Meister des 16-17 Jahrh. in Partitur gebracht und mit Vortragszeichen versehen von W. Barclay Squire:

Th. Bateson, « *Sister, awache* » (Deutsch von Adela Schafer).

Hans Christoph Maiden, « *Mach mir ein lustigs Liedelein* » (Breitkopf, Härtel).

Il madrigale del Bateson porta in data l'anno 1604, il *Lied* del Maiden fu edito a Norimberga nel 1601: pagine graziose, specie il *Lied*.

Bach J. S. — *Faintasie chromatique et fugue.* Nouvelle édition revue, doigtée et corrigée d'après les textes originaux et tous les ornements notés par Adolphe F. Wouters (G. B. Katto, Bruxelles).

La *Fantasia cromatica* è fra i capolavori del Bach uno dei più difficili per la retta interpretazione del testo; l'edizione del Wouters, professore al Conservatorio Reale di Bruxelles, merita special lode per l'accuratezza con cui è condotta. In confronto con quella italiana del Bix ne rivela molte differenze sopratutto nella *Fantasia* e nei girigogoli ond'è intrecciata la melodia così espressiva; trilli, arpeggi e ornamenti son scritti per disteso, sì da non lasciare dubbio veruno all'esecutore. Il Bix scrive il tema della fuga mezzo staccato e nell'indicazione metronomica dà al quarto il numero 132; il Wouters segna solo 112 cioè *Allegretto* e interpreta il tema *legato*. In quanto si riferisce al meccanismo preferiamo questa all'edizione del Bix.

Boccherini Luigi. — *Pastorale, Menuet und Trio aus der Sinfonia in C moll, für Violine, Harmonium und Klavier* bearbeitet von Waldemar Waege; aus den Musikschätzen der Königl. Hausbibliothek zu Berlin herausgegeben von Georg Thouret (Breitkopf, Härtel).

Clark Fr. Horace. — *Poetic Edition of classical works of modern instrumental music:*

Beethoven. *Sonata*, Op. 27, N. II (Clayton F. Summy, Chicago).

» » Op. 14, N. II (Lion, Healy).

Cramer. *Six Études* (Lion, Healy).

È una novità questa che ci giunge dall'America. Ecco: quando si osservi qual aiuto rechi all'intelligenza del ritmo poetico la divisione scritta in stanze e versi perchè non far altrettanto colla musica, governata nella sua forma dalle medesime leggi della poesia? Prendiamo un esempio breve, il secondo tempo o *canto* della *Sonata* di Beethoven, Op. 27, N. II: esso si compone di due stanze, l'*Al-*

INDICE ALFABETICO